من أزاهير الرياض

أحاديث من الأدب والنقد

السيد إبراهيم

جامعة الملك سعود- الرياض

١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م



بسم الله الرحمن الرحيم



الإهـــداء

إلى شيخ العربية وواحدها– إلى صاحب العقل الراسخ والخلق الوطيد
إلى محمود محمد شاكر
تزداد كلماتك على التأمل ألقا، وتزدهر كشمس الربيع
ولم تزل بعد صافية في سماء المخيلة

السيد إبراهيم



شكر وتقدير

أود أن أتقدم بجزيل الشكر والتقدير إلى جميع الأصدقاء الذين قرأوا مسودة الكتاب وأبدوا ملاحظاتهم القيمة وأفكارهم السديدة تجاه ما قرأوه، وغمروني بصادق مودتهم ومشاعرهم الطيبة: إلى الأصدقاء منصور الحازمي وعبد العزيز المانع وعبد العزيز السبيل وعبد الرحمن الدباسي ومحمد بن سليمان القويفلي. لهم جميعا الشكر الموصول والتحية العطرة والمودة الصادقة التي لا تبلى على الأيام.

وأوجه خالص شكري وتقديري لنادي الرياض، رئيسا وأعضاء مجلس إدارة، على تكرمهم بالموافقة على طبع هذا الكتاب، وقد كان هذا منهم تكريمًا توافق مع مغادرتي الرياض، بعد سنوات أحطت خلالها بكرم متميز، وأريحية عالية.

المؤلف



مقدمة

هذه جملة من الأبحاث والمقالات ووحي الخواطر التي كتب أكثرها خلال الفترة التي قضيتها في جامعة الملك سعود بالرياض، وفاضت بها عليّ تلك المدينة العربية الخالدة التي عرفت فيها وفي غيرها من مدن المملكة جملة ممن يعتز المرء بهم من الأصدقاء وأهل الفكر، يأتي في مقدمتهم الصديق الكريم عبد الفتاح أبو مدين ومنصور الحازمي وعبد الله الغذامي ومحمد الهدلق وعبد العزيز المانع وسعيد السريحي وعبد العزيز السبيل وعبد الرحمن الدباسي وكثير غيرهم أردت أن أخلد بهذا الكتاب معرفتي بهم وأن أجدد ذكراهم عند نفسي خلال تلك السنين.

ولقد رضيت عن زماني بوجود أولئك الميامين فيه، وبرئ صدري من كل ما كان في صدري على الزمان، وغفرت له كل شيء كان، وهو الذي كان قد تهتك عن أستاره، وناء بثقل أوزاره.

وكل شيء في هذا الكتاب، فإني قد أحببته. لأني كتبته وأنا في حال من الرضا، تحية لأهل الوفاء الذين وفوا بعهود أمتهم ورعوا ذمم أوطانهم. وقد جالستهم وتحدثت إليهم، فكأني كنت أتحدث إلى نفسي، لعمق ما جمعني وجمعهم من وشائج فكرية ونفسية. ولقد رأيت حبهم لبلادهم وثقافتهم التي انتموا وانتميت إليها وسمعت إشفاقهم على مستقبلها، فكانوا وكنت ما عناه الشاعر إذ يقول:

ولكن الكرام لهم ثنائي فلا أخزى إذا ما قيل قالا

ولقد تتفاوت لغة الكتابة في كل مقال من مقالات هذا الكتاب. فربما ارتفع بعضها إلى لغة أدبية خالصة في ألفاظها وتراكيبها. وربما انحط بعضها إلى اللغة التي

يتداولها الناس في كتاباتهم أو يتناقلونها في كلامهم. لكن لكل مقال لغة تتناسب مع ما هو مطروح في موضوعه على كل حال.

وفي المقالات التي يضمها هذا الكتاب مقالة عن وضاح اليمن كنت أردت حذفها، لما صار إليه حالي وحال محقق الديوان من المودة بعد النفرة وما ائتدمنا به من إدام الأصدقاء واجتمعنا عليه من خوان أهل الوفاء. ولكني رأيت احتواءها على فوائد قد ينتفع بها شداة الأدب أو بعض طلابه، فتوزعتني الدوافع وتنازعتني، فأخرتني وقدمتني، فتوكلت على الله وأثبتها على رجاء أنها لن تغضب صديقا، أو تفرق عني أخا وميقا.

وأخيرا، الحمد لله الذي أدناني من الرضا، وصفت نفسي عن كل شيء مضى.

السيد إبراهيم

الرياض، ٢٠ صفر ١٤٢٣هـ

اللسان العربي وثورة الحرف (*)

شـهدت الدوائـر الأكاديمـية في الغـرب، خـلال حقـبة السبعينات من القرن العشرين اهـتماما واسـعا ومطـرداً بالبحـث في تـاريخ القـراءة والكتابة في المجتمعات الغربية وما كان لمعـرفة هـذه المجـتمعات بهما من تأثير على حضاراتها. أما تاريخ القراءة والكتابة، في غير المجـتمعات الغربـية، فجهـود الباحـثين –بـاعترافهم– ضـئيلة فـيه(١). ثـم إن كثيرا من باحثيـنا الـيوم لا يكـاد يـنظر بعـين الجد إلى بعض ما كتب عن معرفة العرب قبل الإسلام بالكـتابة(٢). وقـد يـرون الخـوض في ذلـك ضـرباً مـن الحماسـة يعـوق العقـل ويصرفه عن مقتضـيات البحـث العـلمي، فهـي حينـئذ الحماسـة التي ترجع إلى العاطفة والهوى لا إلى الاستجلاء والفهم(**).

(*) هـذا البحـث كتـب أساسـا اسـتجابة لدعـوة كـريمة مـن لجـنة تكـريم الأسـتاذ الدكـتور عـبد الـرحمن الطيـب الأنصـاري بمناسـبة تقـاعده. وقـد تولـد البحـث مـن مناقشـات مسـتمرة بـيني وبـين أخـي الدكـتور فضـل بـن عمـار العمـاري، انتفعـت فـيها باعتراضـاته واحـتجاجاته، ويجـب أن أعـترف لـه هـنا بالسـمات الذهنـية العربـية الأصـيلة الـتي انـتفع البحـث بهـا. ولقـد أمدنـي بكـل مـا كـان يقـدر عـلى إمدادي به من كتب ومراجع كانت عماد البحث والباعث عليه.

(**) يـبدو لـي أحـياناً أن هـذا الموقـف الـذي يـربط بـين بـداوة العرب ونفورهم من الكتابة– وهو موقف أعترف أني أفسـح لـه مـن عقلـي وأديـره فـيه كثيرا، خوفا من أن أكون واقعا تحت هذا الضرب من الحماسة المشار إليه– ربمـا كـان ثمـرة طبيعـية لأيديولوجية دأبت الشعوبية على تهيئة الأذهان لها بإلحاح لا ينقطع منذ زوال الدولة العربـية في القـرن الـثاني الهجـري– قـرن الـتدوين في الوقت نفسه– التدوين الذي هو أداة تثبيت الأفكار، ومن ثم ترسيخ الفكر الشعوبي في الأذهان.

ولقد استوقفني في مقام البحث في ثورة الحرف في الجزيرة العربية، ما كشفت عنه البعثة العلمية التي قادها الدكتور عبد الرحمن الأنصاري للبحث في الآثار القديمة للفاو، من أن الكتابة كانت أكثر ما يهتم به مواطنو "قرية"، وهو الاسم القديم لها. وفي هذا يقول الأنصاري: "لا نفتأ نجد الكتابة في كل اتجاه وفي كل موقع على سفوح الجبال بكميات هائلة، وفي السوق والمعبد وعلى كل اللوحات الفنية، وفي المدينة السكنية، وعلى شواهد القبور، وعلى العظام والخشب والأواني الحجرية والمرمرية والفخار والتماثيل والأوزان والأختام والمسكوكات، وعلى أغطية الجرار والجبس والجدران محزوزاً فيها وبالألوان"(٣). الكتابة إذن على كل شيء يمكن أن يحتمل الكتابة. والكتابة حيثما وقعت العين– كما يقال في شأن حضارة اليوم.

على أن هذا النوع من الدليل ليس هو الشيء الذي يشغلني في هذا البحث، ولا هو الشيء الذي يجعلني أتوقف عند نقوش الفاو، ولكن شيء آخر سأرجئ الكلام عليه لما بعد، حتى تتضح لنا مسألة أخرى لابد من التوطئة بها أولاً. فإن الفكرة التي أريد الوقوف عندها الآن هي أن الدراسات العربية لم تلتفت– بعد– إلى النتائج التي تمخضت عنها الأبحاث الحديثة في مسألة ما يسمى اللغة القومية أو قد يسمى اللغة الفصحى standard language والكتابة التي تتشكل تلك عنها عن طريق ما تتركه من تأثيرات مستمرة على لغة الكلام، والإفادة من ذلك في النظر إلى علاقة اللغة العربية باللهجات المختلفة عبر حقب طويلة من الكتابة، لابد من افتراضها، قامت فيها الكتابة بدور حاسم في تشكيل هذه العلاقة.

لقد انتهت الأبحاث إلى أن الشواهد المستقاة من دراسة تاريخ اللغات المختلفة تظهرنا على أن تشكُّل اللغة القومية، باعتبارها معيارا أدبيا، إنما هو أمر بالغ التعقيد. كما تظهرنا على أن درجة الانتظام فيها لا تقارن بما هو موجود في أي لهجة إقليمية، بما يدل على أن اللغة الأدبية ليست بحال من الأحوال نقلا لخصائص لهجة من

اللهجات(٤). إن أي لغة قومية لأي أمة من الأمم، كالإيطالية والإنجليزية، كما يؤكد ذلك باحثون آخرون(٥) ، ليست بحال من الأحوال اللهجة التي ينطق بها إقليم من أقاليمها. والمراد باللهجة هنا ما ينطقه أهل الإقليم على نحو شفوي صرف لا تستعمل فيه الكتابة. يقول هرش(٦): وفي العالم الحديث تميل اللهجات الشفوية الصرف- أي التي لا تكتب- إلى الاختفاء تدريجيا. ويسوق على هذه العملية التدريجية مثالا من كلام بعض الباحثين في اللهجات الألمانية يقرر فيه أنه قد انتهت به الملاحظة إلى أن كثيراً من اللهجات الإقليمية قد تطور بمعدل سريع جدا كانت تتقهقر فيه هذه اللهجات أمام اللغة الفصحى.

وليس غرضي من هذا كله إثبات أن العربية الفصحى لم تكن لهجة قبيلة من العرب، هي حينئذٍ قبيلة قريش خاصة، على نحو ما ذهب المستشرقون حين نفوا أن تكون لهجة قريش، إذ لست أرى تعارضا في أن تتجاوز اللغة الأدبية أو الفصحى اللهجات دائما وأن تكون اللغة العربية في الوقت نفسه لهجة قريش، إذ البحث حينئذ ينبغي أن يكون في لغة قريش نفسها كيف أصبحت صورة من الفصحى- عبر أحقاب من الزمان، وذلك بتداول الفصحى تداولا واسعا ومطردا بين أهل مكة الذين عُرف عنهم الكتابة أيضا. وحينئذ فاللهجة القرشية الشفوية المحض- إن كانت قد وجدت أصلا- تكون قد اختفت قبل ذلك بأزمان طويلة. اعتبرْ ذلك بأحوال جماعة من المثقفين مهروا في العربية الفصحى من خلال تداولهم إياها تداولاً كافياً، بحيث اكتسبوا ملكة النطق بها. ثم إنهم هجروا لهجتهم القديمة أو نسوها فلم يستعملوها في شئونهم حتى اختفت نهائيا فيهم أو في الأجيال التي تليهم.

ولكني أردت أن أعود من كلام الباحثين إلى القول بأن اللغة القومية والكتابة صنوان. وللدارسين هنا مصطلح جرافولكت Grapholect الذي يوردونه في هذا السياق

ليشيروا بـه إلى أهمية الكتابة في تشكيل هذه اللغة. الكتابة تحيل جملة من اللهجات إلى "جرافولكت"، وهي لغة تتجاوز اللهجات وتتشكل بفعل الانخراط المكثف في الكتابة(٧). أو لنقل- بعبارة أخرى- إنها تتمخض عن تعهد اللغة المنطوقة بالكتابة على نحوٍ مستمر.

إن الكتابة، وهي التي كانت في الأساس تسجيلا لما هو منطوق تابعا له وفرعا عنه، سرعان ما تصبح- إذ تدخلها هي نفسها تغييرات بفعل التنقيح نفسه، وإذ تظل هي ثابتة على حين تتطور اللغة الشفوية تطورا مستمرا وهي التي كانت في الأساس تمثيلا لها- شيئا مستقلا بذاته له نظامه الخاص. وهو حينئذ قادر على أن يؤثر في اللغة الشفوية نفسها(٨). لنقل إن العلاقة بين اللغة وكتابتها كانت أولا علاقة الشيء بظله، يتبعه هذا ويتشكل به. لكن الذي حدث أن الظل استقل، بل وصارت له اليد العليا، فصار يشكل الشيء الذي كان هو في الأصل تابعا له: انقلبت الأمور على أعقابها، فصار السيد تابعاً، وصار الآخر متبوعاً.

وإذا كان من أعلام الباحثين اللغويين من ذهب إلى أن الكتابة ما هي إلا طريقة لنقل اللفظ والكلام بصورة رمزية مرئية، ليس غير، وأنها عملية ثانوية- بمعنى أنها تأتي ثانية بالنسبة للكلام الذي له الأولية، ويمثل هذا الرأي في أقوى صوره بلومفيلد، فإن ما أحرزته الأبحاث اللغوية للتعلم literacy من تقدم، صحح هذه الفكرة وقلبها رأسا على عقب. فالكتابة في المجتمعات المتعلمة هي المادة الأولى للكلام نفسه. وحينئذ فالكلام الشفوي ما هو إلا انعكاس الكتابة وظلها(٩).

والجرافولكت- وأنا أترك الكلمة بغير تعريب إلى أن يجد أهل الاختصاص اللفظ العربي المناسب لها- مصطلح يرجع إلى استعمالات أصحاب علم اللغة الاجتماعي، ومنهم هُوجن فيما كتبه سنة ١٩٦٤ (١٠)، وفرق فيه بين الجرافولكت، أو الصورة

اللغوية المكتوبة، وبين اللغة الشفوية المنقولة تلك عنها بأربعة أمور:

١- كون المكتوبة منقحة، بمعنى أنها لا تسجل سبق اللسان، ولا تسجل الأخطاء التي لا حصر لها الواقعة في الكلام الشفوي.

٢- الكتابة طبيعتها أنها تحليلية، بمعنى أن الوحدات الصوتية المتعاقبة كالكلمات وما تتألف منه من أصوات، يتميز بعضها عن بعض وينفصل منه. والأمر بخلاف ذلك في الكلام المنطوق.

٣- الكتابة متأخرة، بمعنى أن الطفل يتعلمها بعد مرحلة النطق.

٤- الكتابة أكثر قدرة على تخزين المفردات وحفظها وتميل صيغها لذلك إلى التكرار والثبات.

وحين يعمد عالم اللغة إلى درس اللغة الشفوية، مستعينا بالكتابة كأداة تقنية لتسجيل ما يسمعه، تمحي بالأداة التي يستعملها خصائص للغة الشفوية لا تفصح أدواته عنه ولا تقدر على تسجيلها. وهو حينئذ شأنه شأن المتعلم الذي يتعلم الكتابة (١١).

والجرافولكت تصبح نظاما أبجديا فيما بعد، في مرحلة أخرى، حيث تصبح -بعد استعمالها أداة في تسجيل لهجة ما- قادرة على تمثيل اللهجات المختلفة(١٢). وهذا ما يمكن أن نتبينه في الكتابة العربية في إهمالها كتابة الحركات، أو ما يسمونه بالصوائت القصيرة. فعبقرية هذا النظام من الكتابة- الذي ينتمي إلى الكتابة السامية(١٣)- أنه يسمح بصور مختلفة للقراءة تتمشى مع ما في اللهجات من اختلافات. بعض الأفعال مثلا قد يأتي بكسر العين في لهجة ما، على حين تميل لهجات أخرى إلى الفتح أو الضم. وهناك أمثلة كثيرة في اللغة العربية على الكلمات التي تقرأ مثلثة العين أو الفاء. وكلمة " عضو " على سبيل المثال، فيها كسر الحرف الأول وضمه. والأمثلة لا حصر لها. وإذن فالصورة المكتوبة هي نوع من الجمع بين اللهجات المختلفة نطقيا.

والكتابة الصينية مثال آخر على هذا. فهي ليست تمثيلاً للهجة بعينها من اللهجات الصينية. ومن أجل ذلك يستطيع أي متكلم بالصينية- أيا كانت لهجته- أن يستعمل الصورة المكتوبة في التفاهم مع صاحب لهجة أخرى، علما بأن الاختلاف بين بعض هذه اللهجات يصل إلى الحد الذي لا يستطيع أن يفهم فيه صاحب لهجة ما صاحب لهجة أخرى إن هما تخاطبا. لكن يتسنى لهما أن يتفاهما بالكتابة وقد تعذر التفاهم الشفوي(١٤).

حينئذ- فحسب- تصبح الجرافولكت في حد ذاتها لغة مستقلة بنفسها، وتعمل على إيجاد فجوة بين المتعلم لها وبين لهجته(١٥)، وذلك بما تحدثه من تغيير فعليّ لتلك اللهجة التي تقع تحت تأثيرها على نحو مستمر.

وقد ذكرنا قدرة الجرافولكت على تخزين المفردات وحفظها بما يفوق قدرة أي لهجة أخرى لا تستعين بالكتابة وتبقى متداولة على نحو شفوي محض. ونضيف هنا ما ذكره الباحثون مثالا على ذلك من أن الجرافولكت التي يقال لها الإنجليزية الفصحى فيها من الكلمات المدونة "ما مقداره مليون ونصف مليون كلمة على الأقل لا يمنع من استعمال أي منها مانع، لا بمعانيها الراهنة فحسب، بل بمئات الآلاف كذلك من معان ترجع إلى حقب قديمة- على حين لا تحتوي أي لهجة شفوية عادة إلا على بضعة آلاف كلمة لا نعرف (إلا دلالاتها الحاضرة ولا نعرف) شيئا عن دلالاتها في حقب خلت"(١٦).

إن هذه الحقائق جميعا تصدق على اللغة العربية أكثر من سواها. وهي جديرة بأن تُرى في ضوئها مسألة تكوّن اللغة العربية الفصحى.

ونعود إلى نقوش الفاو، فنقول: إن الأبحاث والدراسات العربية لم تلتفت كذلك إلى النتيجة الأساسية التي يمكن أن نخلص إليها من تلك النقوش. إن النقوش تظهرنا على

أن اللغة التي كتبت بها هي العربية الفصحى التي نعرفها اليوم. هذه الحقيقة البسيطة هي في تصوري أهم الاكتشافات.

فلنرجع إلى أهم هذه النقوش التي كشف عنا التنقيب، وهو نقش بالقلم المسند على شاهد قبر من الحجر الجيري باسم عجل بن هفعم. وقراءة النقش تجري، إذا نحن أغضينا عن بعض الاختلافات، على النحو الآتي :

* * *

عجل بن هفعم بنى لأخيه ..
قبرا، وله ولولده
وامرأته وأحفاده وأحفاد أحفاده
ونسائهم الحرائر من آل غلوان
فأعاذه بكهل واللات وعثر
الشرق من كل ضيق ووني
وشرٍ وزوجاتهم أبدا
من كل خسارة، وإلا فلتمطر
السماء دما والأرض سعيرا(١٧).

إذا جئنا إلى هذا النقش، رأيناه يدل على أن العربية الفصحى تركت أثرها على اللهجات المختلفة منذ أمد بعيد، على ما يمكن أن يذهب بنا التصور. فهذا النص الذي كتب في حدود القرن الثالث الميلادي (يحدد الدكتور الأنصاري تاريخ نقش مقبرة الملك معاوية بن ربيعة التي تقع تلك على مقربة منها بهذا التاريخ نفسه)، نقرؤه كأنما نقرأ نصا كتب بعربية اليوم– عربية القرآن التي حماها الحرف المكتوب من التغير وعمل على

حفظها وصيانتها.

ويجب أن نتوقع أن النقل الشفوي ما كان يتسنى له وحده أن ينهض بهذا العبء، وذلك لما يعرض للذاكرة من عارض النسيان والتحريف على نحو مستمر- هذا العارض الذي كانت الكتابة أساسا وسيلة الإنسان لمغالبته.

وأهمية النقش لا يقلل منها أنه مكتوب بالخط المسند الجنوبي. فالصوت المنطوق شيء واتخاذ هذا الرمز أو ذاك في كتابته شيء آخر. الرمز يمكن أن يستبدل به غيره، على حين أن اللغة التي تؤدي به هي هي. وقد حدث هذا في كتابة اللغة العربية نفسها في حقبة قديمة(١٨). وحدث مثله لبعض اللغات في العصر الحديث. ونشير هنا إلى المثال البائس الذي استشهد به بعض الدارسين الغربيين(١٩) في سياق توضيح هذه المسألة: فالحروف العربية التي كانت تكتب بها اللغة التركية أمكن بقرار سياسي من كمال أتاتورك أن يحل محلها حروف مختلفة عنها تماما هي الحروف الرومانية. وقد تم هذا دون أن يؤدي إلى أن تصير اللغة نفسها شيئا آخر غير اللغة التركية. ولكن الوهم الذي يسبق إلى الذهن دائما أن اللغة هي الحروف المكتوبة(٢٠). فنحن نقع دائما في هذا اللبس أو الخلط بين اللغة وصورتها الرمزية في الحروف. وهذه مسألة سأعود إليها في مناقشة مسألة أخرى، فيما بعد.

إن إهمال الدارسين نقش الفاو، ربما كان راجعا إلى هذا السبب أيضا، لأنهم تعودوا أن يروا اللغة العربية في العلامات التي قرأوها في نقش أم الجمال أو النمارة ...... إلخ، وهي العلامات التي ترجع إليها الكتابة العربية التي نستعملها اليوم.

ولكن النقش، وهذا هو الأمر الذي يجب الالتفات إليه، يصور حال اللغة العربية في القرن الثالث الميلادي، قبل الإسلام بحوالي أربعة قرون، في تجاوزها اللهجات المحلية الموجودة يومئذ. فلغة الكتابة إنما هي العربية الفصحى، وإن كنا لا نستطيع أن

نحدد إن كانت هي اللغة التي كان يتحدث بها أهل كندة في ذلك الزمن في شئونهم اليومية وأحاديثهم الدارجة، أم أنه كانت لهم لهجتهم الخاصة. وعلى أي حال فلابد أن لغة النقش كانت هي اللغة (التي تسمى باللغة القومية) السائدة في الجزيرة العربية. فإذا علمنا أنها كانت على هذا النحو في القرن الثالث الميلادي، فعلينا أن نتصور أنه يلزم لوصولها لتلك الحالة حقب زمنية متطاولة أخرى كانت تستند فيها إلى وسائل تفاهم بين جميع الأقاليم. ويصعب تصديق أن الحديث الشفوي وحده كان يتكفل بذلك، كما سبق أن ذكرنا.

إن الكتابة تعمل على بلوغ اللغة مستوى من الانتظام والثبات في نحوها وصرفها وتراكيبها لا تبلغه اللهجة المحلية. هذا ما يقرره اللغويون. وهو لا يصدق على شيء كما يصدق على العربية الفصحى. وهنا تأتي إلى أذهاننا الشبهة التي أثارها المستشرقون حول صحة نصوص الشعر الجاهلي وقول بلاشير: نحن نجد في النصوص المذكورة أن الشعراء أياً كان عصرهم أو قبائلهم يستعلمون لغة موحدة منزهة بصورة عامة عن كل أثر لهجي، خاضعة لقواعد تركيبية، هي بصورة مجملة قواعد نحاة البصرة. ثم لا يجد في تفسير ذلك إلا أن يكون الرواة قد أجروا على الشعر القديم عملية إصلاحات واسعة خرجت به عن شكله الأصلي. يقول: "ولا شك في أن القصائد الجاهلية جُرِّدت بتأثير الرواة الكبار عن كثير من الظواهر اللهجية، كما أن التثبيت الكتابي بدوره- يقصد في مرحلة التدوين بعد الإسلام- أتم توحيد اللغة وحتى الأسلوب"(٢١).

ولكن النظر في نتائج الأبحاث اللغوية لمسألة التعليم يحل هذه الإشكالية التي يمكن أن تنهض بالفعل في عقل دارس الأدب الجاهلي. وكلام بلاشير نفسه يتفق في جانب منه مع هذه النتائج، وهو الجانب المتعلق بدور الكتابة في توحيد اللغة.

إننا نستطيع أن نستخلص ملامح أخرى للغة الفصحى جاءتها من تأثير الكتابة عليها.

فاللغة العربية من خصائصها الإيجاز الذي هو ركيزة البلاغة. ونحن نفترض أن الكتابة كانت عاملا أساسيا يقف وراء تحصيل هذه الصفة للكلام العربي. فهي تتيح للكاتب فرصة أكبر للتنقيح ومراجعة الألفاظ والتراكيب ليقول الكثير بالعبارات القليلة(٢٢). وليس معنى ذلك أن كل خطيب أو متحدث كان يعول على الكتابة ليصوغ كلامه. وإنما المعنى أنه تحصَّل عن طريقها تراث محكم تستطيع الأذهان أن تستوعبه وتصوغ على مثاله. وهي مهارة تتحصل- شأن جميع المهارات- بكثرة المداومة على الموروث وكثرة المزاولة له. ومن ثم يصبح الكلام الشفوي تحقيقا لنظام أسسته الكتابة.

ثم إنه إذا قلنا بالعلاقة الدلالية بين مفردات المادة اللغوية الواحدة، فربما أمكننا أن نجد في مادة "علم" علاقة بين العلامة والعلم. هذه العلاقة يمكن أن تكون راجعة إلى كون العلامة هي ما يرسمه القلم، وهو الحرف المكتوب. والفارس "المُعْلِم" في الحرب هو الذي يجعل لنفسه علامة. وحينئذ فالفعل "عَلِم" هو مطاوع "أعلم" بمعنى: اصطنع علامة. والعلم حادث إذن عن علامات هي علامات الكتابة. وهذا قريب مما يقرره الباحثون من ظهور الحكمة أو العلم من أفق الكتابة(٢٣). ولعل تاريخ كلمة "العلم" في الثقافة العربية أن يكون ممتدا امتداداً بعيدا. والربط بين الحكمة والكتابة موجود في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿ويعلمهم الكتاب والحكمة﴾، وغير ذلك من الآيات(٢٤).

وإذا أخذنا بالقول الذي يذهب إلى أن نظام الكتابة العربية نظام مقطعي، أمكننا حينئذ أن ننظر إلى بعض خصائص اللغة العربية، ومنها أنه لا يلتقي ساكنان، ولا يُبدأ بحرف ساكن، على أنه من تأثير الكتابة نفسها عليها. فاللغة حينئذ تجنح إلى الفصل بين الساكنين بصائت قصير مستجلب بسبب نظام الكتابة المقطعي نفسه. وقد وجدت ما يؤيد هذا الافتراض في قول درنجر، وهو أحد من كتبوا في تاريخ الأبجدية: "إن كلمة مثل strength سيكون من الواجب (في هذا النظام الكتابي) أن تكتب seterenegethe أو

قريباً من ذلك"(٢٥).

إن تأثير الكتابة على اللغة الشفوية أمر يؤكده الباحثون على الدوام. ويرى ب. ل. ألمان أن للكتابة التي تعتمد على النظام الأبجدي تأثيرا في الحد من ألفاظ المشترك اللفظي مثلا، لأن هذه الألفاظ تكتب- في هذا النظام الكتابي- على هيئة واحدة، على حين يختلف الأمر في اللغات التي تعتمد على نظم أخرى في الكتابة، مثل الصينية واليابانية، فمثل هذا الأثر الناجم عن الكتابة لا وجود له، لأن ألفاظ المشترك اللفظي (أي الألفاظ التي تتماثل في النطق ولكنها تختلف في المعنى- مثل "عين" الباصرة والجارية)، تختلف صورتها الكتابية(٢٦).

وإذا صح ذلك كله، فإن البحث الذي نفتقر إليه في العربية حينئذ هو تقصي الخصائص أو الملامح اللغوية التي يمكن أن تكون قد أحدثتها الكتابة.

لقد وجد الباحثون الغربيون أن الكتابة كانت اختراعا عظيما ومهما في تاريخ الإنسان وثورة تقنية حقيقية نقلته إلى أفق جديد تماما، حتى قال بعض أهل النظر منهم: "إن الكلام كان أنبل شيء حازه الإنسان، وإن الكتابة كانت أنفع ما اهتدي إليه من الفنون، فبالأول خرج عن أفق الحيوان وبالأخرى خرج عن أفق الهمج غير ذوي الحضارات"(٢٧). لكن هذا الكلام يبدو كأنما هو منقول بنصه من القرآن الكريم: **﴿الرحمن . علم القرآن . خلق الإنسان . علمه البيان﴾**. وهذا ما نريد أن نتوقف عنده في الفقرة الآتية من البحث.

أورد ابن منظور في معجمه أن "معنى قوله علمه البيان: جعله مميزا، يعني الإنسان حتى انفصل من جميع الحيوان"(٢٨).

لكن يتبين لنا وجه آخر في فهم قوله تعالى: **﴿علم القرآن﴾**، إذا ضاهينا هذه الآيات من أول سورة الرحمن ومعها كذلك قوله تعالى في آخرها: **﴿تبارك اسم ربك ذي الجلال والإكرام﴾**، بأول ما أنزل من القرآن من آيات، وهو قوله تعالى: **﴿ اقرأ باسم**

ربك الذي خلق . خلق الإنسان من علق. اقرأ وربك الأكرم. الذي علم بالقلم . علم الإنسان ما لم يعلم﴾. إذا قرأنا آيات سورة الرحمن في ضوء آيات **﴿اقرأ﴾**، تبين لنا أن الإكرام يقابلها الأكرم. والأكرم وثيقة الصلة بـ "الرحمن" المفيض للنعم. ثم إن "الرحمن" تقابل "اسم ربك" في السورتين، وبه حصول جميع النعم التي خصت آيات **﴿اقرأ﴾** منها القراءة والكتابة. وقد سمى الله تعالى كلامه القرآن، وسماه الكتاب، وهما شقا عملية التعليم: القراءة والكتابة المذكوران معاً في "اقرأ" و "علم بالقلم". وتسمية القرآن ذات صلة وثيقة– في فهمي– بأول كلمة نزلت منه. فاشتقاقه من القراءة كما ذهب العلماء، ولكنها القراءة التي تذكر مع الكتابة. كذلك فإنهم ذكروا في قوله تعالى: **﴿إن علينا جمعه وقرآنه﴾** (القيامة: الآية١٧) أن القرآن هنا مصدر الفعل قرأ. وأقول: كذلك يتجه المعنى في قوله تعالى علم القرآن.

وقد جاء في محاسن التأويل للقاسمي في تفسير سورة العلق، منسوبا إلى الإمام –ولعله الإمام ابن القيم– ما نصه: المتبادر من معنى الآية الأولى كن قارئا باسم الله، من قبيل الأمر التكويني. فإن النبي صلى الله عليه وسلم لم يكن قارئا ولا كاتبا. ولذلك كرر القول مرارا: ما أنا بقارئ. وبعد ذلك جاء الأمر الإلهي بأن يكون قارئا وإن لم يكن كاتبا. فإنه سينزل عليه كتاب يقرؤه وإن كان لا يكتبه". ويقول أيضاً: "ولما كانت القراءة والكتابة من الملكات التي لا تكسبها النفس إلا بالتكرار والتعود على ما جرت به العادة في الناس، ناب تكرار الأمر الإلهي عن تكرار المقروء في تصييرها ملكة للنبي صلى الله عليه وسلم". ثم عاد القاسمي فنقل عن الإمام ابن القيم قوله في مفتاح دار السعادة: "تأمل نعمة الله على الإنسان بالبيانين– البيان النطقي والبيان الخطي. وقد اعتد بهما سبحانه في جملة ما اعتد به من نعمه على العبد. فقال في أول سورة أنزلت على رسول الله صلى الله عليه وسلم: (اقرأ باسمْ ربك .... الآيات) (٢٩).

وإذ كنا في سياق الكلام عن القراءة والكتابة وعلاقتهما بلفظي القرآن والكتاب اللذين هما علمان على كلام الله تعالى، فإن ما يناسب هذا السياق أن نذكر أن كلمة "الوحي" في اللغة من معانيها الكتابة. وقد جاء في اللسان عند ذكر قول لبيد:

فمدافع الريان عرى رسمها خلقا كما ضمن الوحي سلامها

"أراد ما يكتب في الحجارة وينقش عليها. وفي حديث الحارث الأعور: قال علقمة: قرأت القرآن في سنتين. فقال الحارث: القرآن هين، الوحي أشد منه. أراد بالقرآن القراءة وبالوحي الكتابة والخط "(٣٠). وهذا نص هام يشير إلى الارتباط بين القرآن والقراءة والوحي والكتابة. وكلها معان لا ينبغي أن تضيع في فهم القرآن الكريم. سنخرج من هذا كله إلى القول بأن الأمر الإلهي بالقراءة كان إذن أمرا بالانخراط في هذا الأفق الثاني الذي كان قد انفتح للإنسان في مسيرته عبر الزمن بأمر المشيئة الإلهية بعد أن كان لم يكن متاحا: علم الإنسان ما لم يعلم/ وعلمك ما لم تكن تعلم. بأمر المشيئة الإلهية- باسم ربك- الرحمن، انفتح الإنسان على هذا الأفق الثاني بعد الأفق الأول- أفق الكلام والنطق. وأرى أن فهمنا لأشياء كثيرة في القرآن الكريم سيزداد عمقا كلما ازدادت معرفتنا بتاريخ هذين الأمرين: البيان النطقي أو اللسان العربي، والبيان الخطي، أو الحرف. ولا أقول فهم جزئيات، ولكن ستتعمق معرفتنا بطبيعة ظاهرة الوحي نفسها.

ومن هذا الباب ندخل إلى فهم دلالة الحروف المقطعة في أوائل بعض السور القرآنية. لقد اختلفت أقوال العلماء في ذلك- كما نعلم- اختلافا شديدا، حتى عدها بعضهم من المتشابه الذي يعجز العقل عن فهمه. ولم يظهر لهم أن هذه الحروف إنما هي حروف الكتابة، وليست الأصوات المنطوقة. فهي أسماء للعلامات المكتوبة- لما نراه بالعين لا ما ننطقه بالشفة وندركه بالسمع وله مخارج من الحلق إلى الشفتين تعرف بمخارج الأصوات.

فهـذه الأسمـاء لم تظهـر في اللغـات الإنسانية– علي اختلافها– إلا في مرحلة متأخرة عـن البـيان الـنطقي هـي مـرحلة الكـتابة. بـل لم يظهـر الوعـي بالأصوات نفسها كحقائق يسـتقل بعضـها عـن بعـض إلا في مـرحلة دخـول الإنسـان هـذا الأفـق الجديد، إذ الصوت يـندمج في الـنطق مـع سـواه في تـيار متصـل يـتلقاه السـامع تلقـيا كلـيا ولا يميز بعضه عن بعـض. وإنمـا يـتوقف عـند الأجـزاء الـتي يتركـب مـنها الكل في مرحلة التحليل والتوقف لفهم ظاهرة الكلام نفسها، وهي مرحلة مصاحبة للكتابة .

إن "نـون" الحـرف في قولـه تعـالى في أول آيـات نزلت– فيما جاء في بعض الروايات عـن ابـن عـباس(٣١)– بعـد آيـات اقـرأ، ارتبطـت بالقـلم، قـال تعـالى: ﴿**ن. والقـلم وما يسـطرون**﴾_ القـلم الـذي كان آخر شيء يذكره الله لنبيه قبل هذه الآيات: ﴿ علم بالقلم . علم الإنسان ما لم يعلم﴾.

وإذا كانـت أذهـان العـلماء قد اتجهت في فهم هذه الحروف المقطعة إلى الصوت الذي يظهـر في البـيان الـنطقي، أو لـنقل بعبارة أخرى أدق: إذا كانوا قد أخذوا المعنيين النطقي والخطـي عـلى أنهمـا بداهـة شـيء واحد، فإن هذا هو ما يميل إليه الذهن الإنساني بوجه عـام، ربمـا لمـا يراه بعض الباحثين أسبابا سيكولوجية(٣٢)، فإن الخلط بين الحرف الذي هـو علامـة مرئـية ولـه حـيز مكـاني وبـين الصـوت الـذي هـو أمر زمني، وتوهمهما شيئا واحـدا، وقـع مـثله في الـثقافات الأخـرى كذلـك. يقـول هـافلوك(٣٣): "لمـا كانـت اللغـة النطقـية تـتألف ممـا نطلـق عليه الكلمات. وهذه يمكن أن نسجلها كتابة كذلك، ولما كنا لا نضـع في الأذهـان أن هـناك حضـارات لا تعـرف القراءة والكتابة، كان أن شاع الخلط بين اللغـة النطقـية وحـروف الكـتابة. وكلمة "كلمة" تحمل المعنيين معاً– الصوت والشيء الماثل للعـين الـذي يمكـن إبـرازه عـلى صدر القرطاس ...... ولا نكاد نعثر على ..كلام لا يقع كاتبه في موضع منه في هذا الخلط".

هـذا الخلـط إذن لا يسلم منه أحد. وهو خلط قديم، كما ذكر الباحث، حتى لم يسلم مـنه كذلـك أرسـطو(٣٤). ولولا أن قضية القراءة والكتابة في المجتمعات المختلفة صارت من شـواغل الباحـثين في العقـود الأخـيرة، لـتعذر علينـا نحـن أيضـاً أن نلتفـت إلـي كونهمـا حقيقتين متغايرتين.

وأخـيرا، فـالذي أريـد أن أخلـص إلـيه في نهايـة هـذا البحـث، هـو أن كلمة "اقرأ" كـلمة مركـزية في فهـم القـرآن الكـريم. ولن نفهم حتى هذه التسمية التي هي اسم علم عليه إلا كـلما اسـتجلينا تـاريخ اللسـان العـربي وتـاريخ الحـرف الذي كتب به، وتاريخ العلاقة بينهما؛ فهذا هو الأفق الذي نزل القرآن في سياقه.

ولعـل مـن الملاحظـات الـتي يدركهـا الدارسـون أن اللسـان العـربي كتـب عـلى مدار تاريخـه القديـم بأبجديـات مخـتلفة، بعضـها يـرجع إلى الجـنوب وبعضـها يـرجع إلى الشـمال، وبعضـها قديـم وبعضـها مـتطور. وفي جمـيع هـذه الأحـوال بقـي الالتصـاق بنظام الكـتابة السـامية. وأرى أن لهـذا الأمـر دلالـة ستنكشف للفهم يوما. وربما كان ذلك برهانا عـلى أن للكـتابة العربـية تاريخـاً أبعـد ممـا نتصـور. وهـذا الـتاريخ متصـل بتاريخ الكتابة السامية نفسها.

هوامش البحث :

1- Heath, Shirley Brice, Literacy: An Overview, in Bright, William ed., 1International Encyclopedia of Linguistics, Oxford University Press, 1992, V. 2, P. 339.

٢- راجع مثلا مقال الدكتور فضل بن عمار العماري "كتابة الشعر الجاهلي"، مجلة جامعة الملك سعود، م٤، الآداب، ١٤١٢هـ / ١٩٩٢م، ص ص ٢٥ – ٧٦.

٣- د . عبد الرحمن الطيب الأنصاري ، " قرية " الفاو " صورة للحضارة العربية قبل الإسلام في المملكة العربية السعودية ، جامعة الرياض ، ١٤٠٢هـ ، ص ٢٣ .

4- Guxman , M. M., Some General Regularities in the Formation and Development of National Languages, in Fishman, Joshua A., ed., Readings in the Sociology of Language, Mouton, 1972, P. 775.

5- Hirsch, Jr., D. D., The Philosophy of Composition, Chicago, 1977, P. 43.

6- Ibid., P. 47.

7- Ong, Walter J., Orality and Literacy, Methuen, 1986, P. 8.

8- Haugen, Einar, Linguistics and Language Planning, in Bright, William, ed., Sociolinguistics, Mouton & Co., 1975, P. 53.

9- Hirsch, The Philosophy of Composition, P. 7.

10- Haugen, Linguistics and Language Planning, PP. 53 - 4.

11- Ibid., P. 54.

12- Ibid., P. 54.

13- Malmkjaer, Kirsten, Writing Systems, in, M., K., (ed.), The Linguistics Encyclopedia, Routledge, 1991, P. 499.

14- Ibid., P. 501.

15- Haugen, Linguistics and Language Planning, P. 54.

16- Ong, Walter J., Orality and Literacy, P. 8.

١٧- راجع د . عبد الرحمن الطيب الأنصاري ، مرجع سابق .

١٨- راجع أسامة ناصر النقشبندي ، مبدأ ظهور الحروف العربية ، في : مجلة المورد العراقية ، م١٥ ، ع٤ ، ١٤٠٧هـ/١٩٨٦م صص٨٣ – ١٠٢.

19- Havelock, Eric, Origins of Western Literacy, Canada, 1976, P. 10.

20- Ibid.

٢١- بلاشير، تاريخ الأدب العربي، ج١، ص ١٨٨، نقلا عن العصر الجاهلي للدكتور شوقي ضيف، دار المعارف بمصر ، ط٥ ، ص ١٦٨ .

22- Chafe, Wallace, Written Language : Writing versus Speech, in Bright, William, International Encyclopedia of Linguistics, V. 4, P. 258.

23- Ong, Walter J., Orality and Literacy, P.15.

حيث يقول: إن تعلم الكتابة ضروري ضرورة مطلقة لا لتطور العلم وحده، لكن لتطور التاريخ والفلسفة وفهم الأدب كذلك وأي فن من الفنون ...... إلخ .

٢٤- راجع مقالاً لي بعنوان: رد الاعتبار إلى شخصيات من تراثنا الأدبي، جريدة الرياض، الجمعة ٢٠ ذو الحجة ١٤١٨هـ.

25- Diringer, David, The Alphabet, Hutchinson, 1968, V. 1, P. 12.

26- Ulman, B. L. Ancient Writing and its Influence, New York, 1963, P. 18 .

27- Ibid., P. 4 .

٢٨- راجع لسان العرب لابن منظور ، مادة " علم " .

٢٩- تفسير القاسمي المسمى محاسن التأويل، طبع عيسى البابي الحلبي، الجزء ١٧ ، صص٦٢٠٦-٦٢٠٨.

٣٠- راجع لسان العرب مادة " وحي " .

٣١- راجع شهاب الدين الألوسي في تفسير سورة (ن) ، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٤، ٩٨٥ ، ج٢٩، ص ٢٢.

٣٢- راجع أونج ، مرجع سابق ، ص ١٤، حيث يقول : تصور الكلمات بمعزل عن الكتابة تماما أمر يشق للغاية على المتعلم الذي يعرف القراءة والكتابة ... أضف إلى ذلك أن عزل الكلمات عن الكتابة هو على المستوى النفسي أمر مفزع.

33- Havelock, Eric A., Origins of Western Literacy, PP. 9 - 10 .

34- Ibid. P. 10.

ورثة الأنبياء

حكايتان عن شيخين من شيوخ العربية

شيخان من كبار شيوخ العلم وأساطينه عرفتهما في وقت واحد تقريبا- شيخ العربية محمود شاكر والعلامة عبد السلام هارون. وانتفعت بأخلاق كل منهما وعلمه انتفاعا ظاهرا. وكان لهما أكبر تأثير على عقلي وسيرتي. ولست أفيض في ذكر ذلك الآن، فله موضعه ووقته إذا تيسر ذلك إن شاء الله. ولكنما أردت أن أحيي الشيخين كليهما بذكر موقف من أخلاق كل منهما ونبله.

كان سبب معرفتي بهما يرجع إلى تحقيقي كتاب ضرائر الشعر لابن عصفور الإشبيلي رحمه الله. أما الشيخ الأجل محمود شاكر فكان قد أرسل إليّ، وكنت أقوم بالتدريس في جامعة عين شمس (١٩٨٠م)، أنه يريد أن يرى محقق ضرائر الشعر لابن عصفور. وكان يظن وقتها- كما حكى هو لي رحمه الله- أني شيخ طاعن في السن، وأنه أراد أن يتعرف على ذلك الشيخ. ربما أراد المجاملة، غفر الله له. وذهبت إليه فكأنما لقي ابنا غاب عنه عشرين عاما، لشدة ما احتفى بي وأظهر الفرحة بلقائي. أعترف الآن عندما أتذكر ذلك كله أني لم أحسن الانتفاع بمعرفته وصداقته. لقد كنت أحيا في عالم آخر، وكنت مضياعا كعهدي سائر حقبة الشباب.

وجدتني أندفع بغير تحفظ في الإفضاء إليه بنكباتي، وكانت كثيرة، بل كانت تكالبت عليّ يومئذٍ. ولم أقدر على الإمساك عن الكلام حتى بلغت الساعة الواحدة صباحا. ورأيته يقوم ويقعد، ويقعد ويقوم ولا يبقى على حال! ويغيب إلى جوف بيته لحظات ثم يعود. وأنا في كل ذلك لا أتوقف عن الكلام. لم أكن ألاحظ ما يجري حولي

من قيامه وقعوده، وغيابه ثم ظهوره إلا من وراء الوعي، فقد كنت مأخوذا بما كنت أحكيه. وفي الحقيقة كنت أشبه بالذي يتأمل أحداث حكايته ويستغرق في التأمل أو يستغرقه التأمل أكثر مما ينتبه لما حوله. ولم أكن أعرف وقتئذٍ أني إنما أحكي له فصلا من حكايته هو أيام الشباب! حكيت له عن لدادة الخصومات وما اكتويت به تلك السنوات. كانت خصومة عضوضا حالت بيني وبين استكمال مسيرتي العلمية خمسة أعوام بتمامها هي الفترة من حصولي على الماجستير إلى وقت أن تم لي على يدي الشيخ– أسكنه الله الجنة– التسجيل لموضوع الدكتوراه. وكان وقع السنوات ثقيلا على قلبي. كانت الطموحات بغير حدود، وكنت كالمقيد أو كالسجين، لا أقدر على صنع شيء: حيل بيني وبين البعثة العلمية، بل حيل بيني وبين كل جامعة في مصر أن أسجل بها بحثي أو يكون لي بأساتذتها شأن أي شأن. من بأيديهم المنافع جميعها وترقية الأساتذة وتعيينهم في الوظائف الجامعية، بل وإحضار لبن العصفور لمن يريده، يعترضون طريقي، فكيف لا يستجيب لهم الناس، أم كيف ينتصرون لحق يرونه لكن يرون كذلك أنه لا يجلب لهم نفعا ولا يدفع عنهم مضرة. رأيت من كان يقبل عليّ ينزوي عني، كأنه يخشى أن يصيبه نحسي، بل لم يلبث أن تحرش وكشر عن أنياب. ووقفت أنظر إلى أقراني يتقدمون في مسيرتهم وأنا لا أريم. كنت مضرب الأمثال على التفوق في سنوات دراستي والأول في الترتيب دائما. وقد تركت الأزهر حين تركته وترتيبي الثاني على أبناء القطر كله في الشهادة التي نلتها منه. وكنت أمنح الجوائز المالية والتقديرية لذلك. وحفظت القرآن كله وأنا في الثامنة، ومنحت على حفظه الجوائز. ثم قيل لي إن مكوثك في الأزهر سيضيع عليك سنتين يحولان بينك وبين أقرانك في التعليم العام، فاستعددت بالإضافة إلى دروس الأزهر للالتحاق بامتحان التوجيهية العامة، وهي الثانوية في نظام كان يسمى نظام السنوات الثلاثة، فأديت اختبار الأزهر وأنا في السنة الثالثة ثانوي (

النظام العلمي)، وأديت معه اختبار سنوات التعليم الثانوي العام الثلاثة(النظام الأدبي). كل ذلك في عام واحد. ثم كان تفوقي الدائم في الجامعة رغم شعوري بالإحباط وفتور حماستي لبساطة المادة العلمية وخيبة الأمل في المناهج. وكلفت بالعمل في الجامعة معيدا- بعد قصة أخرى من الصراع العقيم- ثم مدرسا مساعدا بعد حصولي على الماجستير عن كتابي"الضرورة الشعرية: دراسة أسلوبية" وتحقيق ضرائر الشعر لابن عصفور. ولم يكن يراني أحد إلا أقبل إليّ كالذي يلتمس البركة أو الحظ السعيد.

كانت المقارنة بين حالين من أيامي مؤلمة غاية الإيلام. ولم يكن الذين اعترضوا طريقي ليقنعوني بشيء: رأيتهم صغارا فلم أقدر على الرضوخ، وجاءني الصوت قويا مدويا: "لو وضعوا الشمس في يميني أو القمر في يساري على أن أترك هذا الأمر أو أهلك دونه"، فأحاطني من جميع الأقطار. كنت أمنع نفسي من البكاء: الأحلام والطموحات ونداء المستقبل المنتظر كل ذلك يحاصرني من جهة، ونداء آخر يحاصرني من الجهة الأخرى: نداء جليل أزداد له إجلالا وخشوعا على الأيام ويتسرب إلى نفسي معه من المعاني ما تنفسح له المسافات. وأرى قطاع طريقي صغارا أكثر وأجدر بالازدراء!

قلت للشيخ: لقد ذهبت إليهم في بيوتهم وترضَّيْتُهم، ولم أعرف سر هذا الإصرار على الخصومة والتمادي في المعاداة. قال الشيخ: لن يتركوك وشأنك. هذه مسألة لا هوادة فيها..هذا ثأر قديم وإصرار على تغيير أخلاق الأمة جرى على قدم وساق منذ عشرات السنين. ولم أفهم وقتها ما يقول. إن كان يعني أن هؤلاء رسل الغرب إلى ثقافتنا وأنهم سُلِّطوا عليها لتدميرها، فلم يكن ذلك ليقنعني: لقد أكببت على دراسة ما كنت أقدر على قراءته من ثقافة الغرب منذ اليوم نفسه الذي قرأت فيه تهذيب الأغاني لابن واصل الحموي وجميل بثينة للعقاد والعشاق الثلاثة لزكي مبارك. وقرأت ترجمات فرويد وغيره إلى العربية، وإن كنت لم أكن أفهم، على العناء، من ذلك شيئا. وقرأت ترجمات

دستوفسكي وتفلسفت، كما يفعل كبار الكتاب فكتبت في أوراقي يومئذٍ أقول عن الجريمة والعقاب: إن فيّ من راسكولنكوف شيئا كثيرا. وكرهت فرويد ثم أحببته ثم هدأت نفسي فصرت لا أكرهه ولا أحبه. ولم يكن ميلي لقراءة طه حسين أقل من ميلي للعقاد. وماذا كنا نعقل نحن في هذه السن–سن العاشرة أو ما دونها– من اعتبارات الشيخ. لقد كنا نسمع بأسماء هؤلاء الأعلام مدوية، فنشعر في تلك السن بالتحدي والرغبة في إثبات الذات وكأنا لا نقلّ عنهم شأنا! كنا إذا جلسنا يومئذٍ على الطعام سمعنا ممن يكبروننا في السن أحاديث لا تنقطع عن العقاد وطه حسين وعبقرية العقاد وعبقرية طه حسين، فننبهر بهذه الأساطير، ونود لو كنا نحن موضوع الأحاديث مثلما كانوا. هذا هو الأمر كله. كانوا هم في المرحلة الثانوية يدرسون نصوصا للعقاد ولطه حسين، وكنا نحن في المرحلة الأولى من التعليم، فأي شيء يمكن أن يفتن النفوس أكثر من هذا الذي كانوا يخوضون فيه. إن كان الشيخ يقصد أن يقول عن زبانية التعويق وقطاع الطريق إنهم ورثة الفكر الغربي، فهم لا ناقة لهم في ذلك ولا جمل. هم خرجوا إلى أوروبا وبددوا أموال بلادهم وعادوا كما خرجوا، عادوا أعداء لأمتهم، لكنهم خرجوا وهم كذلك أعداء. أو كان الشيخ يقصد أن هؤلاء ورثة طه حسين فليس لهم حق فيه، وهم الأدعياء الذين كانوا يعيون بعبارة عربية واحدة فصيحة حين كانوا يدخلون علينا ونحن في مقاعد الدرس! ومع ذلك فهم الآن يطلبون أن نكسر أرواحنا لهم وأن نذل وألا نشعر بعزة نفس! لكن كان لكلام الشيخ مرام عميق لم نتهيأ له إلا بطول التأمل، ولم نتبينه إلا بإدامة الفكرة وفسحة الأيام!

قال لي: أحضر أوراقك وخطتك للدكتوراه والحق بي في الإسكندرية يوم كذا. وذهبت إليه على العنوان الذي أعطاني إياه. فيرحمه الله كان حبه وتوقيره لأهل النكبة والقيد من الذين تنكبت بهم الطرق على خلاف مارأيناه من أخلاق زماننا بالكلية. كان

صاحب مروءة لا يميل لمن معهم القوة كما كان يميل إلى المنكوبين. اللهم اغفر له بقدر ما يتسع له الملكوت من الغفران. وإذا كان فيّ شيء من تقدير أصحاب المروءات، فلقد جاءني من طول ما تأملت أخلاقه ومروءته. وقف على رأس السلم يودعني ويشعر بخطواتي من أعلى طابق في البناء خطوة خطوة وأنا أبتعد حتى زواني عنه الطريق. قال لي: ألك بالإسكندرية مكان تبيت فيه؟ قلت له نعم وطمأنته. قال إذن عليك أن تكون في الجامعة تمام التاسعة غداً، فهم في انتظارك. وذهبت ومعي خطة البحث وغيرها من الأوراق المطلوبة للقاء الدكتور مصطفى هدارة رئيس قسم اللغة العربية وقتئذ وكان الاتفاق معه على أن يكون هو المشرف على رسالة الدكتوراه.

ولشد ما كانت دهشتي حين وصلت إلى مكتبه في الوقت المحدد تماما فوجدت الشيخ الجليل قد سبقني- ياكافأه الله بالإحسان ورعى ذريته من بعده- إلى المكان. قال له هذا ابنك، فانظر ماذا أنت فاعل به. قال: اليوم يكون من بين طلاب الدكتوراه.

ونشط أعوان الشيطان للغض مني ومن المشرف ومن الرسالة ومن عقلي، بعد أن عاشوا زمنا يسمعون من أساتذتهم أنفسهم ما أثار حفائظهم وأحقادهم وخمول أقدارهم. هؤلاء الذين عاشوا على السرقات العلمية من طلابهم وغير طلابهم وتفننوا في إخفائها وكان ذلك جل اجتهادهم وإسهامهم العلمي: إخفاء السرقات ثم التبجح والادعاء ونشر شبكة واسعة من الدعاية المنظمة وتوحيد أصوات الكورس من أعوانهم الذين ينطلقون بصوت واحد، على خطة مدروسة. وإني لأتساءل الآن أين يمكن أن يكونوا درسوا ذلك، وإنه على جانب واسع من التعقيد، ويُستبعد أن يكونوا توصلو إليه بذكائهم المحدود! ولكن ما أهمية ذلك كله إن كان أحد لم يعد يشغل نفسه بهذه الأمور؟ اختلف الزمان، واتسع الخرق على الراقعين، وأنى لهم!

ثم رحم الله محقق كتاب البيان والتبيين وكتاب الحيوان ومن أخرج للمكتبة العربية عيون التراث العربي الجليل الأستاذ عبد السلام هارون. سئل ولم يكن رآني ولا رأيته في مقابلة صحفية منشورة في جريدة الأخبار القاهرية، عقب حصوله على جائزة الملك فيصل: هل بقي في الأجيال المقبلة أحد يعول عليه في تحقيق التراث؟ فأجاب رحمه الله: نعم هناك فلان بجامعة عين شمس، وذكر- رحمه الله- اسمي، وذكر مع اسمي كذلك رجلا آخر هو المرحوم محمود الطناحي.

وقد تعجبت يومها وكنت في حال من سوء الظن بالحياة وأبناء الحياة أن يكون ببلادي رجل يشهد بهذه الشهادة لإنسان لم يعرفه ولم تكن بينه وبينه منفعة عاجلة ومغنم مقدم يدنيه منه ويقربه إليه. وكنت في أسوأ حال من الظن بالناس يومئذٍ بعد أن تكالب عليّ كل من هب ودب لينال مني، ولم أجد صوتا واحدا يؤنسني بقول طيب! وأذكر أني اتصلت به وقتها وقد كنت حانقا ولم تكن لي سيطرة على حالة الحنق التي حُبِسْت داخلها تماما طيلة ذلك الزمان، وقلت له في لهجة تخلو من اللياقة: لِمَ لَمْ تكن كسائر الناس؟ ولا أعرف كيف استقبل كلامي، لكنه كان نمطا من الرجال فريدا، وكذلك كان واحد العربية أبو فهر. لقد قيضهم الله لي لأمر أراده، فليجعلني أهلا لرحمته وعطائه.

لكن هاهنا موقف كنت قصدته أساسا بالحكاية، وهو أني لما فزت بجائزة مجمع اللغة العربية لتحقيق التراث سنة ١٩٨١م عن تحقيق كتاب ضرائر الشعر لابن عصفور الذي ذكرته من قبل، أخذ عليّ بعضهم وهو الدكتور محمد بديع شريف الذي حقق ديوان ابن المعتز أني انتقدت الأستاذ عبد السلام هارون في بعض مسائل الكتاب، وذلك فيما نقله ابن عصفور عن كتاب البيان للجاحظ، شاهدا على حذف النون الخفيفة الداخلة على الفعل المضارع للتأكيد من غير أن يلقاها ساكن، وهو قول الشاعر:

خلافا لرأيي من فيالة رأيه   كما قيل قبل اليوم خالفَ تذكرا

والشاهد هنا في قوله: "خالفَ"، بالفتح . وإنما أراد خالفنْ، بالنون الخفيفة، فحذف وأبقى الفتحة. وحين عدت لكتاب البيان والتبيان وجدت في نشرة الأستاذ عبد السلام للكتاب البيت مغيرا: خالفْ لتذكرا. ووجدته أثبته في نشرته لكتاب الحيوان: "خالفْ فتذكرا". وعلق على البيت بقوله: في الأصل خالف تذكر، ويأباه الشعر. ظن الأستاذ عبد السلام أنه بتسكين الفاء، فغير الرواية. وكان الأستاذ عبد السلام هو صاحب التقرير الرئيس في لجنة الجائزة. وكتب في تقريره أن الكتاب "يسد فراغا في مكتبة التراث العربي" وأن "هذا العمل العلمي بقيمته الذاتية وبالصورة التي ظهر بها جدير بأن يمنح صاحبه الجائزة الأولى للتحقيق". قال للدكتور بديع شريف: بل محقق كتاب الضرائر على حق، أنا الذي كنت مخطئا في هذه المسألة، يعني في مسألة خالف تذكر التي وردت في بيت البيان. والذي حكى لي ذلك كله هو الدكتور بديع شريف نفسه، حياه الله إن كان لم يزل حيا، حين زرته في بيته بمصر الجديدة عقب حصولي على الجائزة.

هذه حقا علامة العلماء... هذا التواضع وخفض الجناح. وهي شيمة غلبت على العالم الجليل. ولقد كان هذا درسا أفادني وتعلمت منه؛ وأين مسألة بسيطة كهذه المسألة التي يمكن ألا ينتبه إليها أحد في كتاب بهذا الحجم ككتاب البيان أو كتاب الحيوان، بل أين كتاب ابن عصفور كله ومسائله جميعا مما أثرى به الشيخ العلامة مكتبة التراث العربي في شتى علوم العربية. لئن كان فيّ شيء من تواضع، فهو مما علمني ذلك الشيخ الجليل، ولم يقله لي بلسانه!

وإني لأعتز بأنه كان ضمن اللجنة التي ناقشت رسالتي للدكتوراه، مع أستاذنا القدير العلامة عبد المجيد عابدين الذي كرس نفسه لخدمة العلم وطلابه وخدمة الباحثين. رحم الله الجميع وأسبغ عليهم رحمته. هؤلاء هم العلماء حقا ورثة الأنبياء.

وأبعد الله كل دعيّ نيط في العلم وهو من غير أهله فيفعل فيه فعل الذئب في الغنم، يضع فراءها ليوهم أنه منها، ثم يكون سهلا عليه بعد ذلك التشتيت والتدمير.

ولن أستطرد إلى ذكر ما كان يردده هؤلاء الأخيار فيّ مما لا أستحقه من الإشادة أو الكلام العالي الرفيع. ويكفي أني أجدها علامة صادقة أطمئن بها على نفسي أن أتبين الفضل في هؤلاء الكرام، ثم أقرأ قول القائل:

إنما يعرف ذا الفضل من الناس ذووه

فأحمد ربي وأشكر نعمته التي أنعم علي.

منصور الحازمي
التراث والمعاصرة
أو الإبداع والأصالة معًا(*)

استمعت إليه متحدثا غير مرة وقرأت ما كان أهداه إلي من كتبه وديوان شعره، وقد وقر عندي أنه البوتقة التي انصهرت فيها جميع الثقافات التي حصلها من بيئته الفكرية الأولى وفيها روح جدته التي طالعناها في قصة "الدحلة". كَرِهَت الحواجز والغرفات المغلقة وغير المغلقة مما يحده الجدار والحائط. كانت روحها تواقة أبدا إلى الفضاء الرحب وكرهت الأسر والانغلاق. لم أقرأ القصة، فهي ليست فيما أهداه إلي من كتاباته، ولكني استمعت إليها منه فيمن استمع من جمهور الناس. قلت لنفسي : هل هذه قصة عن جَدَّته، أم هذه روحه وهذا عقله؟ وانصهرت في هذه البوتقة جميع الثقافات التي حصلها في فترة الطلب كذلك في مصر وفي غير مصر من بلاد ما وراء البحار وجميع الثقافات التي انفتح عليها جميع عمره. ولست أشك في أنه لم يتوقف قط عن القراءة والتحصيل والانفتاح على الثقافات. ويدخل في ذلك ما رأته عينه وما وعته أذناه من التجارب وكلام شيوخه من أهل الأدب وأرباب المعرفة. لقد تقمص روح كل شيء قرأه وكل شيء وعاه، ولم تكن غايته من ثقافته على اتساعها أن يستظهر المعارف أو يدل بتحصيلها، شأن كثير من مثقفينا في العالم العربي الذين لا تكاد ترى في كلامهم إلا ذكر مصطلح أجنبي أو اسم صاحب مذهب أو عنوان كتاب أو استظهار

(*) نشرت في جريدة الرياض السعودية.

تاريخ، ثم لا تجد بعد ذلك حكمة ولا رأياً ولا بصيرة.

لكن الحازمي ينخدع بتواضعه من يريد أن يصدق ذلك ولا يريد الاعتراف بالفضل إلا لمدعيه، أو من لا يقدر أن يرى نفسه إلا حيث لا يكون معها إنسان، فهو يحسن الظن بنفسه ويرضيه عقله إذا لم يرضه عقل أحد؛ فذلك الذي يقال فيه: نمت وأدلج الناس. الحازمي يخفي ثقافاته في طيات كلامه. تقرؤه أحيانا وتمضي ثم تتوقف وتقول لنفسك: هذه روح تيمور، وهذا إبراهيم المازني.وهذا إدريس ، ثم هذا فلان وهذا فلان... إلخ.

حين استمعت إلى الكلمة التي خاطب بها جمهور المحتفلين به في اثنينية الشيخ عثمان الصالح، بعد تقلده جائزة الملك فيصل العالمية، هجس في نفسي أنه لا شيء يقال بعد ذلك. وكنت أعددت قصيدة لهذه المناسبة. ووقفت حائرا: كانت المتعة التي أدخلها إلى قلوبنا بكلامه تفوق كل متعة تأتي من كل شعر. قلت لنفسي: لا يجرؤ على الشعر بعد ذلك مجترئ. ولولا أني كنت فى آخر المتكلمين لغلبني ما كنت أضمرته في نفسي من السكوت والإصغاء. ثم حين عدت إلى قراءة كتبه، وجدت الشعر في كل زاوية وفي كل جهة تتجه إليها العين من كتاباته.

وأول آيات الشعر عنده تلك المحبة التي ينساب بها قلمه عندما يكتب عن أهل الفكر وشيوخ الأدب، بل وعندما يكتب عن تلاميذه وغير تلاميذه من المتضلعين أو شداة الأدب. والكثير من ذلك ترى فيه إشراق روحه وانعكاس أشعتها على من يتصدى له بالكتابة. وقد جربت أن أقرأه في ضوء قراءته هو لهؤلاء ،فوجدت هذه القراءة تستقيم وتصدق. يقول عن الشيخ أبي عبد الرحمن بن عقيل الظاهري: "النقد الأدبي عند أبي عبد الرحمن واسع متعدد الجوانب، يتسع للسخرية ولا يبتعد عن الجد، يذكرنا بنقادنا القدامى وبالمحدثين الذين تتلمذ عليهم ..إنه نقد عربي الوجه عربي الذوق، يعنى باستقامة الفكر، كما يعنى بجمال الأداء.. إن كتبه تعلم العقل أولا كما قيل قديما

عن الجاحظ وفي زماننا هذا الذي غاب فيه العقل العربي على الحقيقة لا على المجاز".

هذا هو الحازمي نفسه ، وأنا أقرا هذا الكلام على أنه عنه هو، فأرتاح لهذه القراءة تماما. منصور الحازمي هو المعادلة الصحيحة الصعبة للمثقف العربي: حب صادق للوطن وللأمة وانفتاح على الثقافات المختلفة دون حجر على العقل أو الضمير، انفتاحا لا تضيع فيه الشخصية وروح المسئولية والأمانة. ثم إنه يضع ما نسميه بالمنهجية العلمية التي سحرت عقول الأكاديمية الجامعية، فتغنوا بها كما تغنى الشعراء قديما بليلى وهم لا يرونها على حد قول الشاعر الأول يصف امرأة مغنية كانت تغني بلغة لا يعرفها:

فلم أفهم معانيها ولكن	شجت نفسي وحق لها شجاها
فصرت كأنني أعمى معنى	بحب الغانيات ولا يراها

أقول : يضع ذلك في الموضع الصحيح الذي عبر عنه بقوله: "إن حيادية المنهج لا تستتبع بالضرورة جودة التأليف أو صحة الفكر. ومدار الأمر في رأيي هو المنهجية العلمية التي لا تكتسب بمجرد التعليم والتلقين ، بل لا بد لها من الذوق والخبرة والممارسة".

هذه كلمة أولى أقولها تحية لصاحب الجائزة. ثم إذا عدنا إلى كتبه لاستخراج الملامح والأسس في تفكيره وأسلوبه كانت لنا أحاديث أخرى :

قرأت أسفارك اللائي كتبت على	مر الليالي فكن الروضة الأنفا
لم تأتلف من حروف بعضهن إلى	بعض ، ولكنهن الدر مؤتلفا
في كل زاوية ود ومرحمة	مكتنفان، وقلب ظل منعطفا

* * *

عبد الفتاح أبو مدين والنحت بالأظافر

أنا أحيا في الزمن الذي أراد أبو مدين أن يحيا فيه، الزمن الحلم الذي أعيانا جميعا وعز علينا أن نعيده، الزمن الذي انطوى على الحلم العريض: أن تشرق على الدنيا شمس العرب من جديد. وأنا أومن تماما أن ذلك هو البديل الوحيد للانهيار الذي يحيا فيه العالم الآن. هذا الانهيار الذي صار فيه هذا العالم بغير قوة راشدة تهديه وتعيد له ذلك الأمان القديم. وأكثر تواضعا من ذلك حلم النهضة العربية والخروج من أسر الزور الذي صار يأخذ في حياتنا بتلابيب كل شيء.

لقد عاش أبو مدين بجمع كيانه، وهو الإنسان اليقظ والرجل العملي الواعي الذي سعى عمره دائبا، في الحلم. لقدعاش فيه يقظا. وقدعاش فيه واقفا: مؤنة الإسمنت من على يمينه وآجر البناء من على يساره، وبيده مسطرين البنائين يضع الحجر بإزاء الحجر، ثم لا يتوقف. كان حلمه الحقبة السعيدة في تاريخنا الأدبي القريب ولا يزال الحنين إليها، في نفوس ذوي الطموح، متجددا أبدا- الفردوس المفقود الذي خرجنا منه ثم لم نعد بعد ذلك أبدا.. الحقبة التي من ملامحها طه حسين والعقاد ومحمود غنيم وشفيق جبري إلخ، وطالعتنا في مصنفه الضخم "الصخر والأظافر" الذي قال فيه سعيد السريحي: أبو مدين بعضه هذا الكتاب، وجمعه- فأنصف- في ثالوث يتألف من العقاد وطه حسين وزكي مبارك، فقال: في أبو مدين شيء من ذائقة طه حسين وصلابة العقاد وعنفوان زكي مبارك.

وقد كان في نيتي أن أكتب عنه مقالا موسعا يستند إلى تقصي كل شيء كتبه، وتركت للزمن أن يهيئ لي فرصة مناسبة، ثم خشيت أن يخرج هذا الكتاب وقد فاتني

أن يكـون فـيه شـيء من فكره وسيرته، فرجعت إلى ما كنت علقت به على صفحات بعض الكتـب الـتي أهداهـا إلـي مـنذ فـترة، فوجدتـني كنت جادا كل الجد في التوقف عند كل شـيء كتـبه ممـا كنت أقرؤه، ورأيتني بعيدا كل البعد عن الرغبة في المجاملة، وهو الرجل المجـامل الـودود. وكـان ذلـك قـبل أن تتصـل أسـباب المـودة بـيني وبيـنه، فتعجبـت من أمـري. ورأيـت إنسـانا آخـر كـان يكتب! وأعترف أني لم أعد أقدر على الكتابة عنه بغير شـيء يرضـى عـنه كـرمه ومودته. فلعله يسمح أن أعود إلى بعض ما كنت كتبت. لقد كنت توقفـت عـند مـا كتـبه في الصـخر والأظافـر عـن كـتاب الـرافعي الـذي هـاجم فيه العقاد، وهـاجم الأسـتاذ أبـو مديـن الـرافعي، فقلـت: إنـه دخـل في معـركة لـيس بمقدور أحد أن يدخـل طـرفا فـيها، لانـتهاء زمنها، كالمعارك الحربية سواء بسواء التي يرام بها النيل من الخصـم. وكمـا لا يسـتطيع أحـد الدخـول في معـركة وقعـت مـنذ قـرن مـثلا أو قـرون، لانجلائهـا ورحـيل أصـحابها عـن عالمنا، كمعركة كذا التي وقعت سنة كذا، كذلك الشأن في معـركة الـرافعي والعقـاد الـتي كان للأستاذ أبو مدين مندوحة عن أن يدخل طرفا فيها، لـولا أن للعقـاد في نفـس أبـي مديـن مكانـة هي أكبر وأشد إيغالا فيها مما يمكن نسبته إلى الإجـلال وحـده أو الـتقدير. وإنمـا العقـاد حـلم قديـم من أحلام طفولتنا منذ تعلقت نفوسنا بـالأدب وتعلقـت بـالأحلام. وهـذا الحـلم أشـد تمكنا في نفس كاتبنا الذي قرأنا لـه حكاية الفـتى مفـتاح، ورأيـنا كـيف كـان عصاميا يعـلم نفسـه بنفسه كالعقاد الذي ترفع مثله عن الشـهادات الـتي لا يراها– وإنه لمحق– دليلا على شيء. لقد تمثله– غير شك– في مرحلة مـبكرة مـن عمـره. وربمـا كـان اندفاعـه لنـيل شـهادة الابتدائية، ثم لا شيء بعدها، بل لا يشـركها شـيء معهـا، محاكـاة وجدانـية لا شعورية منه للمثل الأعلى. ولولا ذلك لقد كان باسـتطاعته أن يقـدر كـتاب الـرافعي في العقاد تقديرا آخر، باعتباره كتابا لا يستهان به في فـن الهجـاء النـثري في الأدب العـربي، يحتاج للتوقف عنده والتمهل لدرسه، لا من جهة

كونه كتابا في نقد الأدب ولا من جهة صدق أحكامه على العقاد أو بطلانها، ولكن من جهة كونه أسلوبا في الحط من شأن المهجوّ والسخرية به، مثله في ذلك مثل كبار كتاب الهجاء في الآداب الإنسانية.

وقديما وقع الشيء نفسه -وإن يكن ذلك كان على نحو آخر- من أبي حيان التوحيدي في شأن الصاحب بن عباد، وذلك في كتاب التوحيدي أخلاق الوزيرين، حين عمد إلى إثارة السخرية من الصاحب بل وتصويره تصويرا كاريكاتوريا يثير الضحك منه والهزء به. ولم يقلل ما كتبه التوحيدي من شأن الصاحب في عيون معاصريه، وإنما أظهر دوافع التوحيدي إلى الهجاء التي لم يكن يخفى ما فيها من رغبة في التشفي والتسرية عن الغضب المكظوم، لكن يظل في كتابه فن جدير بالنظر فيه والاستنباط منه والتوقف للدرس والتحليل (انظر كلامي عن الضحك في أدب أبي حيان، في كتابي نظرية القارئ).

والذي يستمتع بكتابات العقاد أو يعجب بكبريائه وشموخه، قادر كذلك على أن يستمتع بما كتبه الرافعي عنه. وهذا ليس كاستمتاع أصحاب النفوس الصغيرة حين تجد مغمزا أو مطعنا وتشهيرا بأهل الشموخ، أو التي تجد راحتها وشفاءها في أن ترى الممتنع العزيز وقد سقط تحت سنابك الامتهان. وإنما هي متعة القارئ الناقد الذي يتتبع حيل الكاتب وأساليبه وفنونه الكلامية وهي لدى الرافعي ليست بالهينة.

كذلك فإنه لا يستطيع إنسان أن يقرأ قول الرافعي في العقاد -وبينه وبينهما معا مسافة وجدانية كافية- في نقد بيتيه:

يا من إلى البعد يدعوني ويهجرني ... أسكت لسانا إلى لقياك يدعوني
أسكت لسان جمال فيك أسمعه ... في كل يوم إذا ألقاك يغريني

فلا يستهويه ولا يقع في أسره. يقول الرافعي: ... هل تريد الآن أن تعرف أصل هذا المعنى على أدق وأجمل ما يأتي في الشعر، انظر قول العباس بن الأحنف:

أريد لأدعو غيرها فيجرني لساني إليها باسمها كالمغالب

فقلب المتشاعر-يعني الأستاذ العقاد- المعنى، وجعل الذي يغالبه لسان الجمال. وبذلك سقط الشعر، لأن ابن الأحنف أراد أن الحبيبة هي غالبة على إرادته فيجره لسانه إلى اسمها إذا أراد أن يدعه إلى اسم غيرها. والعقاد جعل لسان الجمال"يدعوه" فقط لا يجره جرا إذا أراد الحبيب أن يبعده عنه. وقد عبر أبو تمام أحسن تعبير عن هذا المعنى بقوله:

هي الشمس يغنيها تودد وجهها إلى كل من لاقت وإن لم تودد

وتأمل قوله: يغنيها تودد وجهها فهي كلمة بالعقاد وكل شعره...

ثم يقول: ونحن نعبث بهذا المتشاعر ونفسح له مهربا كمهرب الفأر بين أظافر الهر لا يرسله يمينا إلا ليضربه شمالا. وإنما سرق المتشاعر من قول القائل:

تكلفني هجرانها بلسانها ويدعو إليها حسنها بلسان

هذا كلام الرافعي في بيتي العقاد، نقلته عن أبي مدين. وأقول: هو كلام ليس من ورائه ناقد ذو باع عريض فحسب، وإنما شيطان من الشياطين!

ووجدتني قد اخترت لأبي مدين جملة من النصوص التي استجدتها وتوقفت عندها، ولو شئت الكتابة في معناها لكانت من كلامي. يقول في رؤيته لنوعية الناقد الأدبي: "إذا كان الذوق ينقسم إلى عام وخاص، فإن صاحب الذوق العام لا يتقدم كثيرا في مجال النقد الأدبي، فهو يشارك في مجلس، أو يعقب على محاضرة، أو يكتب تعليقا محدودا في صحيفة، ومثله يَقرأ ويَحفظ، فإذا تعرض للكتابة قلّ أن يأتي بالجديد. أما صاحب الذوق الخاص فهو الذي يبدع في المجال النقدي إبداعا منفردا. وإذا كانت الموهبة الفطرية أصلا أصيلا لديه فإنها لا تثمر ثمرتها المشتهاة دون قراءة مطيلة دارسة. وأظهر نقاد العالم العربي في الجيل الماضي قرّاء عظام تواصلت قراءاتهم حتى أمدتهم

بالزاد المتميز. وسيان منهم من جنح إلى النقد الذاتي، ومن جنح إلى النقد الموضوعي، فكلاهما دارس موهوب، إذ لا نقد دون دراسة. ونحن نؤكد ذلك لأن واقعنا الأدبي في صحافة اليوم قد اكتفى في أكثره بالقشور دون اللباب"(الصخر والأظافر ص٧٧).

ومما يجري مجرى هذا الباب أيضا قوله: "إننا نجد لدينا نفرا من المؤلفين لا يكادون يأتون بأيّ جديد فيما يظهرونه من أبحاثهم المكررة المطروقة، ولهم في مقدمات كتبهم كبرياء منتفخة حيث يشيرون إلى ما يعتقدونه من إبداعهم المدهش إشارة من يعتقد أنه جاء بفصل الخطاب فيما يقول. ثم يزيدون فيتنقصون أعمال من سبقهم في التأليف في موضوعهم الذي يتحدثون عنه. وهم في أكثر أمورهم عالة على السابقين".

أقول: وتلك آفة الآفات؛ لأن أولئك ينبرون في صلف لمنابر الفكر ويزحفون إليها ويزاحمون في غير استحياء. وربما لم يجد أهل الصدق والأمانة أمامهم حينئذٍ غير الانسحاب من المشهد الثقافي كله. وهذا غاية ما يطلبه أولئك المنتفخون.

ثم يقول: "والتواضع العلمي كان وما يزال سبيل من أبدعوا غاية الإبداع في طمأنينة وحذر، ثم هو بعد ذلك يشجع المتأدبين على البحث، حين ينظرون فيجدون الكبار يعترفون بالحيرة، فلا يثنيهم عن الأدب أنهم يحسون بهذه الحيرة في أنفسهم، ويظنون أنها مقصورة عليهم". (ص١٤٤)

أما ما يشركه فيه كل ذي عقل وفهم، فقوله: "إننا نجد فيمن يتصدرون للنقد هذه الأيام من نقرأ كلامه فنجده مستغلقا لا يُفهم، وإذا فهم فهو نبات غريب.. لا يعطي ثمرة ناضجة توائم أذواقنا العربية؛ لأن بعض هؤلاء المتصدرين للنقد لم يقرؤوا كتب التراث النقدي للعرب، إنما قرأوا شذورا مما كتب لدى الغربيين... فعلى الذين يتصدرون للنقد أن يربوا أذواقهم بمدارسة التراث العربيّ أولا، وأن يعرفوا قواعد الأسلوب الصحيح في الإبانة عن أنفسهم، بحيث لا يشعر القارئ أنه يقرأ لمترجم ناقل، لا لمفكر دارس.

فإذا ما سلم الذوق وصح الأسلوب واستقام الفكر، استطاع هؤلاء أن يقنعوا الدارس ببعض ما يلفقون".

هذا كلام كالنبراس لمن شاء أن يتفهم أو أراد أن يعقل، وكفانا ما وصلنا إليه تحت وطأة الغرور وقلة الإخلاص من حال مزرية.

وقد كتب أبو مدين سيرته الذاتية حين طلبت إليه بعض الدارسات ذلك، فجاءت سيرته التي سماها "حكاية الفتى مفتاح" معجما أدبيا من الاقتباسات من القرآن الكريم والشعر والأمثال العربية والشعبية. وكانت انتقادا دائما للحياة الحديثة بترفها ورفاهيتها: "الحياة في جبال أوروبا مكلفة، ولكن في جبال الطبيعة الرائعة في الشرق تعيش بأقل التكاليف. وكثيرا ما أداعب زوجتي ....فأقول لها: يكفي أن يقضي المرء بقية العمر في هذا المناخ الرائع الجميل في بيت شعر وعنده كيس حب مطحون وأمامه بقرتان تعطيان الدر والزبدة، وكفى. لا نريد تلفازا ولا راديو، ويكفي صندوق من كتب في ركن بيت الشعر وقطعة سلاح يدافع بها الإنسان عن نفسه وقت اللزوم". هذا هو أبو مدين الصوت الذي يصرخ في السيرة على نحو دائم. لقد أبان عن نزعته خير إبانة، حين قال: "إنني لا أريد تجارة، كما أشعرني خالي... ولكنني أريد أن أتعلم وأن أدرس، أريد المعرفة وحدها....". وحين قال: "أنا دائب ترداد المثل العربي السائر: عند الصباح يحمد القوم السرى، ويحمده الذي حقق الطموح والنجح، وعمل وسهر وجد وصدق ووفى. أما الراكن إلى الدعة والأحلام فإنه كقابض الريح".

وأنا أعجب_ على المستوى الفني للعمل- بمقاطع مما جاء فيه. وقصة الأتان ولبيض قصة جيدة فنيا. وهي تصلح بذاتها أن تستقل عن السيرة، وتكون نموذجا لكتابة القصة القصيرة عند أبي مدين لو شاء. أما باقي أجزاء السيرة، فقد بالغ في توخي الجانب التاريخي المحض واستقصاء الوقائع على حساب الفن.

وكنت قد انتقدته في رسالة شخصية إليه، فكتب إليّ متلطفا كعادته ودودا حفيا، يقول: "سرني وجهة نظركم في حكاية الفتى مفتاح. وأنا لا تزعجني الصراحة، لأنها إحدى أسلحتي التي بها أجادل وأحاور... تعجلت نشر سيرتي الذاتية، ولعل مرد ذلك تلك الفتاة التي حملتني على كتابتها لها واستعجلتني في ذلك، فصنعت ما صنع المازني، حيث دخلت في الطاحونة لأنجز الطحين ليخبز ويؤكل. وأنا أدرك وسمعت أستاذنا العميد الدكتور طه يقول: إن أخطر شيء على الأدب السرعة. وأنا محتاج إذا كان في العمر بقية أن أعود إلى هذه السيرة، لأستأني وأتوسع في الحديث عن مرحلة الطفولة لأنها أساسية، كما صنع الدكتور طه. أرجو ذلك. إذن أنا مكره حين كتبتها بسرعة. ولعلي غير مكره في التعجيل بنشرها... قبل التمحيص والتخمير".

تحية إلى أبي مدين– إلى النسمة العطرة التي تنساب في حياتنا المعاصرة، فتجعل لها معنى وقد غابت إذ ذاك جميع المعاني. ولم أزل أجد في نفسي، كلما تذكرته صدى الكلمة التي ألقيتها في مؤتمر ناديه الثقافي بجدة: بمثل هذا الرجل تبنى الحضارات وتنهض الأمم من العثرات.

في النقد الثقافي
بين الغذّامي ومنتقديه

تذهب الأبحاث الأنثربولوجية المعاصرة إلى أن الثقافة تنطوي علي نمط مركب من معان. هذا النمط ينحدر من جيل لجيل، أي أنه ينتقل عبر التاريخ. ثم إنه يتجسد على شكل رموز. أو لنقل بعبارة أخرى: إنها- أي الثقافة نظام من مفاهيم متوارثة يعبر عنه في أشكال رمزية، يرجع إليها الفضل في أن الناس يتمكنون من أن يتبادلوا معرفتهم بالحياة وموقفهم منها ويورثوا هذه المعرفة وهذا الموقف ويطوروهما.

هذا باختصار هو السياق الذي يمكن أن نفهم فيه كتابات الغذامي الأخيرة، وخاصة ما كتبه في فهم الشعر، كظاهرة ثقافية، كان لها تأثيرها فيما يرى في صنع نمط ثقافي تحركت الأجيال تحت وطأته قرونا من الزمان ولم تزل.

والثقافة في رؤية جماعة من المفكرين مثل جرامشي، وأدورنو، وباختين ليست مجرد أيديولوجيا أو انعكاس للأحوال المادية الخارجية، كما هو الشأن في النظرة الماركسية القديمة، وإنما هي حلبة لصراع مثخن بقضايا المرأة والرجل، أو ما يضعونه تحت المصطلح gender، والسلالة أو العرق race، وصراع الأجيال.

وقد أراد الغذامي أن يتحرك في إطار حركة الفكر الإنساني، أولا بأول. وربما ساعة بساعة. وهو مطلب يعبر عن طموح قديم لم يزل يتحرك في صدور أبناء الأمة منذ تعلقت آمالهم في العصر الحديث باللحاق بركب العصر وإنجازاته، منذ أول احتكاك بحضارة الغربيين في بداية القرن التاسع عشر. ولم يزل هذا الغرض النبيل مؤرقا لأصحابه معذبا لهم، حائلا بين جفونهم وبين المنام.

ومع أن الاهتمام بالثقافة، كظاهرة، ليس أمرا جديدا، فقد شهدت السنين الأخيرة، ابتداء من عقدي الثمانينات والتسعينات من القرن الماضي، وحتى الآن، تناميا متزايدا في الاهتمام بدرس الثقافة. كانت الكلمات المفاتيح في الحقب السابقة على الثمانينات هي كلمات مثل الاغتراب alienation، والأيديولوجيا ideology، والهيمنة hegemony، فصارت الثقافة culture هي الكلمة المهيمنة في المشهد المعاصر (راجع : Swingewood,Alan: cutural theory & the problem of modernity,p.ix .)

وقد طرح الغذامي في هذا السياق الذي أراد فيه أن يتحول إلى النظر في الثقافة العربية، مفهوم الشعرنة، ليعبر به عن سيادة نمط بعينه على الحياة العربية والثقافة منذ عصورها الأولى، هو نمط الفحل صاحب السيادة والطغيان الذي لا يقبل مع صوته صوتا آخر. ويقول عبد العزيز السبيل في المقالة التي جعل عنوانها ،،الشعرنة بين السياسة والشعر،، : "الشعرنة قد غدت مرتبطة بجوانب كثيرة من حياة الناس كما يقول الغذامي....... لكن المختلف حوله يتمثل في هل السلبيات التي يحويها المجتمع جاءت بسبب الشعر؟ وهل مجرد التشابه بين ما يحدث في الشعر وفي المجتمع يجعلنا نصل إلى هذه النتيجة، دون دراسة للواقع الاجتماعي للخروج من الفرضية إلى الحقيقة". وأطروحة السبيل على هذا النحو تقتضي منا تفحص أمور الواقع الاجتماعي على نحو دءوب بحيث لن يتيح لنا ذلك فرصة للراحة، أو التعجيل بطرح فكرة عن الشعر كالتي طرحها الغذامي، وربما انقضي العمر والحكم بعد مؤجل، وخاصة أننا نفحص الواقع الاجتماعي عبر فترة تمتد لقرون، وهي بعد حافلة بالأحداث والتفاصيل.

والمصطلح الذي اختاره الغذامي لفكرته، وهو مصطلح "الشعرنة"، هو فيما أرى اختيار موفق. فربما أعجبتني تلك "النون" التي جلبها إلى مصطلحه، الذي تردد فيه أول الأمر– كما سمعت منه في محاضرته بمركز الملك فيصل حين ظهر كتابه النقد الثقافي.

وهي تستدعي إلى ذهني الكلمة التي كثيرا ما نتداولها في حياتنا المعاصرة: الفرعنة. ولا شك أن بينهما وشائج ودلالات مرادة، هي في صميم مطلب المبحث الثقافي. فهما ينتميان إلى مجال دلالي واحد، وقد دفعتهما الجوانب اللفظية المشتركة مرة أخرى إلى هذا المجال. والكلمة أدل على فكرته من أي كلمة سواها لأنها تستدعي فكرة الفرعون المستبد بأمر الناس. وهو الدور الذي ناطه بالشعر.

لكن هل يمكن أن نحل النزاع بينه وبين نقاده الذين انتقدوا ما جاء في كتابه "النقد الثقافي"، أن " النسق الثقافي العربي.. كان الشعر وما زال هو الفاعل الأخطر في تكوينه أولا وفي ديمومته ثانيا"، بوضعه في صورة النزاع بين الأخلاقي والجمالي، أو الانتصار لواحد منهما؟ هذا ما فعله عبد العزيز السبيل الذي انتقد فكرة أن الشعر كان من وراء هذا النسق الثقافي في تمجيد الفحول، ومن ثم ترسيخ الاستبداد. يقول في آخر مقالته: "هل نحن أمام مناداة بإغفال الجانب الجمالي في الشعر؟ أليس الجمال النصي هو الأساس الذي يبدعه الشاعر... هل نلغي الجانب الجمالي لصالح النفعي. وبالتالي تكون القيمة النفعية هي الأساس في تقييم النص الأدبي؟ والسؤال الأكبر: متى كان الشعر ذا هدف نفعي إصلاحي مباشر؟ نقادنا الأقدمون كانوا على وعي بهذه المسألة. ولذا قالوا: أعذب الشعر أكذبه. وهنا يتقابل جزآن: الجمالي (الأعذب)، والنفعي (الأكذب)".

وهو مارآه كذلك- استنادا إلى كلام الغذامي نفسه- حامد أبو أحمد، وهو يتناول كتابه، فقال: "لعل القضية الأولى في هذا الكتاب هي إحداث نوع من التناقض الحاد بين الجمالي والأخلاقي، لدرجة أن الكتاب ينحاز انحيازا مطلقا للجانب الأخلاقي على حين يأتي الجمالي دائما في موقع الاتهام، والكتاب كله يصلح أمثلة لهذا".

وحينئذٍ سنجد في التراث القديم حججا لا أقول لكل فريق، وإنما لكل وجه من

وجهي الرأي؛ ذلك أنهما قد يجتمعان في العقل الواحد، ولا تناقض. سيتداعى إلى خواطرنا موقفان قديمان أحدهما يمكن أن نجعله يتمثل في قول أبي العلاء في تهجين الشعر، بل وجملة أهل الأدب:

وما أدب الأقوام في كل بلدة إلى المين إلا معشر أدباء

وأبو العلاء نفسه أديب شاعر، فلعله طوى الكلام على الاستثناء! ويأتي في مقابل ذلك أقوال بعض خلفاء بني أمية مثلا، ومنهم معاوية الذي قال يعاتب زيادا الذي عمد- في تنشئة ابنه- إلى تعليمه كل فنون العلم إلا الشعر: ما منعك أن ترويه الشعر، فوالله إن كان العاقّ ليرويه فيبر. وإن كان البخيل ليرويه فيسخو. وإن كان الجبان ليرويه فيقاتل. ومنهم كذلك عبد الملك بن مروان الذي ذاع قوله لمؤدب أولاده: "روِّهم الشعر يمجدوا وينجدوا". ومعاوية هو الذي قال إنه همّ يوم صفين بالهرب، فما منعه من ذلك إلا الشعر: ذكَر بيتين لشاعر يستنكر فيهما حال نفسه وقد طارت شعاعا في ساحة القتال. وقال عبد الملك كذلك لمؤدب أولاده: "أدبهم برواية شعر الأعشى، فإن لكلامه عذوبة".

ثم إن كلمة "الأدب" نفسها في الثقافة العربية واضح فيها- على خلاف غيرها من اللغات التي تشتقها من فكرة الكتابة في مقابل المروي شفويا- الانحياز إلى الوظيفة الأخلاقية: الأدب. كأن وظيفة الأدب الأقوال هي الأدب الأفعال، ليس غير. وكل شيء- بعد ذلك- يمكن توظيفه على غير وجهه. وكل سلاح يمكن استعماله في الخير وفي الشر، حتى الماء الذي نشربه، فيه الحياة وفيه الموت. والسم- في المقابل- قد يقتل وقد يستخرج منه الترياق. ليس هناك صفة ذاتية لشيء، وإنما العبرة بالمستعمل للشيء، كيف يستعمله.

يخيل إليّ أننا عدنا مرة أخرى إلى مناقشة موضوع قديم: موقف الإسلام من الشعر. والقرآن استثنى- كما هو معلوم، فقال في السورة التي أطلق اسم "الشعراء" اسما علما

عليها: "إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات". وقال النبي مؤكدا هذا المعنى: الشعر كلام، فما حسن في الكلام حسن في الشعر. وما قبح في الكلام قبح في الشعر. وقال: إن من الشعر لحكمة. فكيف يعزى إلى الشعر- وليس الشعراء- أنه من وراء هذا النسق الثقافي الذي قال به الغذامي؟

كان يعزى إلى الأصمعي قوله: الشعر نكد لا يقوى إلا في الشر. وعرف عن لبيد الشاعر الفحل أنه لم يقل في الإسلام شعرا، أو أنه قال بيتا واحدا يحمد الله فيه على الإسلام، ثم انقطع. ربما كان مرجع ذلك أنه انقطع عنه وحي الشعراء، حين لم يعد له محل في قلبه، وهو وحي شيطاني بتقرير القرآن: "هل أنبئكم على من تنزل الشياطين" إلى آخر الآيات. وهو شيء قال به العرب قديما في الجاهلية وبعدها. وهذا أمر لا يمكن إخضاعه للتجربة المعملية، حتى يمكن أن نحكّم النظر العقلي فيه. ثم إن الوحي النبوي قد انقطع عن البشر وارتفع عنهم منذ أربعة عشر قرنا. ومن الظواهر مالا يحدث- كما كان يقول الغزالي قديما- إلا كل ألف سنة مرة، ومنها مالا يحدث إلا كل ألف ألف سنة، أو ما قد يحدث مرة واحدة في تاريخ البشر كله، فكيف نخضع كل ذلك للنظر المعملي أو لاستنباط القوانين، على نحو ما نقول إن الماء يغلي عند درجة مائة مئوية، فنلاحظ ذلك من خلال التجارب الممكنة؟

غير أنه ما دمنا بصدد العلاقة بين الشعر والشر، فقد شغلتني هذه المسألة منذ قديم: كنت أعرف أن الشعر لا يجري إلا مع التجربة المتوفزة المتوثبة والعاطفة العنيفة البالغة حدا عاليا من التوتر، ولذلك ارتبط الشعر باستبداد العاطفة بصاحبها: الطرب والرهبة والرغبة والخيلاء(؟!)، في المقولة المشهورة: أشعر العرب امرؤ القيس إذا ركب والنابغة إذا رهب وزهير إذا رغب والأعشى إذا طرب. واشتكى شاعر أموي سئل لِمَ لَمْ يعد يقول الشعر، فقال كيف أقوله وأنا لم أعد أطرب لشيء أو أحزن لفقد شيء. وإنما

يكون الشعر عن طرب أو غضب أو .. أو إلخ. والشخصية المكتملة التي يتطلع إليها الإسلام مبناها على توازن النفس وهدوء عاطفتها. فإذا صارت إلى هذا الحال، كان قمينا بالشيطان أن يخرج من خلاياها. ولذلك شاع الضعف في شعر أهل الحكمة.

وربما أراد بعض الشعراء أن يعالج هذه المسألة: أن يكون امرءا صالحا وأن يكون شاعرا، وأقول شاعرا وليس ناظما. فقد قرأت قديما كلمة للشاعر محمد إقبال يعلن فيها أنه قد تم له النجاح والتوفيق في هذه المسالة الشائكة. أما كيف فعل ذلك فلست أدري!

وقد بنى الغذامي نظرته للنسق على أساس من فكرة بنيوية قديمة تقول بحتمية البنية، وكأن هذا النسق كالقدر الملازم الذي لا يمكن أن يجد أبناء الثقافة منه مهربا. وفي هذا إلغاء لدور المثقف الواعي، أو ما سموه المفكر الناقد، وتحدثنا عنه في موضع آخر من هذا الكتاب، حين كان كلامنا عن الاغتراب عند أدورنو وجورج سيمل وكيف أنه سلاح في يد المفكر الواعي ضد هذه الحتمية أو هذا التشيؤ للثقافة وتحجرها: "فالذات يحمل دائما إلى بيئته خصائص ويتلقى منها كذلك مثل هذا. والمرء لا يتحجر تلقائيا في بيئته على نحو مقرر سلفا، بالرغم من كونه يحيا داخل مجتمع بعينه له خصائصه المتعينة التي تتحدد بكونه في بيئة متعينة مكانيا وزمانيا. وأفق "المجهول" أو المطوي عنا علمه، أو بعبارة بسيطة "الجديد"، إنما هو أفق الغريب، المدهش، غير المألوف. أن يكون المرء مغتربا معناه- عند سيمل- القدرة على أن يجمع "مزيجا، مثاليا تقريبا. من الاقتراب والابتعاد". الاغتراب هنا يعني أن شخصا ما على مسافة بعيدة إنما هو قريب. كما أن البعد يعني أن شخصا على مسافة قريبة إنما هو بعيد. الاغتراب يكشف عن علاقة متبادلة من القرب والبعد، وهو الذي يجعل هذا التبادل ممكنا.

"وشبيه كذلك بهذا الموقف الفكري عند جورج سيمل موقف الفيلسوف الاجتماعي الألماني تيودور أدورنو الذي يعد نفسه داخلا في التراث الماركسي ويصنفونه كذلك بوجه

عام. لقد شغل أدورنو نفسه مرارا وتكرارا بمسألة الاغتراب والتشيؤ reification في المجتمع الصناعي الحديث في العالم الغربي. وهو يضع نفسه في موضع المفكر النقدي critical intellectual . وعنده أن "الناقد الديالكتيكي" هو التجسيد الاجتماعي-الأنثروبولوجي للوعي بالذات. وهنا نستحضر فكرة سيمل عن المغترب القلق الذي يمكنه أن يكون هنا مرة ثم يكون هناك.........الذي ينأى بنفسه عن الالتصاق إلى ما هو قائم- إلى ما هو مطروح، ويخرج بها إلى ما هو إيجابي. والنقد الديالكتيكي- عند أدورنو١٩٥٥- يتضمن المشاركة في المطروح الثقافي وعدم المشاركة معا. ويتطلع أدورنو من خلال هذه الحالة المعلّقة إلى الوصول إلى موقف متصلب عنيد إزاء أي صورة من صور التشيؤ. والقدرة على الاحتفاظ بالتوازن بين المشاركة وعدم المشاركة تفترض- عند أدورنو- قبولا بالاغتراب عن أصول المرء (بالمعنى الغنوصي)، كما أنها كذلك عند هيجل وسيمل. وهكذا يكون الاغتراب سلاح المعركة ضد تشيؤ المجتمع بصورة عامة وتشيؤ الثقافة بصفة خاصة: لا يمكن شن هذه المعركة إلا عندما يقبل المفكر الناقد بالاغتراب موقفا"(راجع في هذا الكتاب مقالي عن الشعر والاغتراب).

وقد أحسن عز الدين في مقالته التي جعل عنوانها " ملامح النقد الثقافي في الخطاب النقدي المعاصر: الغذامي نموذجا"، حين استدعى إلى المشهد فكرة المسافة التي ينبغي أن يكون عليها الناقد من الثقافة التي يتعرض لنقدها. ولكن كلامه في هذه الفقرة التي تحدث فيها عن أدورنو لا يخلو من تضارب؛ ذلك أنه ذكر عنه أن "الناقد الثقافي، الذي لديه استقلال ذاتي، يكون أقرب إلى أن يعيد إنتاج الأنساق categories السائدة اجتماعيا ويساهم من ثم في إبقاء الوضع الراهن على ما هو عليه (؟!). وينطبق الأمر نفسه حتى على المسافات التي يسعى الناقد الثقافي إلى تجاوزها. إن أدورنو يطرح نقدا جدليا يكون بموجبه الناقد الثقافي داخل الثقافة وخارجها في الوقت نفسه. ولا بد أن

يكون هذا النقد المقترح واعيا بذاته. ويتفق موقف أدورنو هذا مع شكه وفراره من كل الثنائيات التي نحتفل بها مثل الذات/الموضوع. وهو يعارض كل العمليات التي تنحو نحو الكلية totalization مؤكدا أن الكل هو الزائف. ولهذا يجب أن يكون النقد محتفظا بحركة جدلية. والأعمال العظيمة في الفن والفلسفة وقفت دائما في علاقة بعملية الحياة الواقعية للمجتمع الذي خرجت منه" [راجع: عبد الرحمن السماعيل، (محرر): الغذامي الناقد- قراءات في مشروع الغذامي النقدي،ص ص١١٢-١٣، بتصرف يسير في علائم الترقيم].

إن النسيج الذي قدمه الغذامي، يكاد يكون نسيجا ذا لون واحد خاليا من التعقد الذي تشتمل عليه الظواهر الثقافية، ولا نكاد نشعر أنه ينطلق من مفهوم يعزز فكرة تعدد الأصوات، فكأنه بذلك عاد على نفسه بالسهم الذي وجهه هو. وهذه مسألة تنبه لها غير واحد من الذين انتقدوا فكرته. فإن المسألة السياقية contextualism هي أكثر المسائل في النظرية الثقافية أهمية. والثقافة ترتبط بالصراع الاجتماعي، وتؤكد على تعددية الحياة الاجتماعية، تلك التعددية التي لا تقبل الرد أو الاختصار إلي عناصر أولى. فكما حاولت سوسيولوجيا الثقافة عند باختين، وهي القائمة على تأكيد السياق التاريخي أن تُنمّي مفهوما للثقافة مبناه على كونها ناتج الحوار بين أصوات واتجاهات، أو وجهات نظر مختلفة، وجدنا في المقابل في مفهوم الشعرنة صوتا واحدا ومعنى محسوما لا يكاد يُنازع. لقد ظل عمل باختين في مجال النظرية الثقافية ولم يزل حتى اليوم ذا أثر بالغ على عقول المشتغلين في هذا الحقل، بالرغم من أن الاتجاه الغالب على الذين تلقوا أفكاره منذ السبعينات أنهم ركزوا على المجالين الأدبي والفلسفي على حساب المجال الثقافي.

المبدأ الحواري يفضي إلي فهم الثقافة علي أنها مجال للمعاني المفتوحة المتعددة غير المحسومة أو المفروغ منها. وفهم الثقافة فهما يتناسب مع طبيعتها التعددية يقضي

بوجهة نظر قائمة على منجزات اتجاهات ما بعد المودرنية التي لم يشأ الغذامي أن يساوقها إلى نهايتها. إن الثقافة– ثمة– ليست مجرد تعبير عن الأيديولوجيا، ولا هي وجهة نظر إلي العالم worldview تتبناها طائفة اجتماعية، ولكنها ثمرة حقل اجتماعي تاريخي من القوى يتميز بكونه علي درجة كبري من السيولة (نفسه ص ص ١٧٩–١٨٠).

منهج الغذامي إذن يشبه ذلك الاتجاه الوظائفي functionalist الذي تبنته التحليلات الماركسية والسوسيولوجية ويفترض التماسك والوحدة والاستقلال في الظاهرة الاجتماعية أو النظام الاجتماعي (الأبنية الكبرى the macrostructures) الذي كان يعمل علي توحيد الثقافة أو المجانسة بين عناصرها، من خلال مركز له الهيمنة على كل شيء فيها. هذا المركز يتمثل في الرؤية التي تتبناها طبقة اجتماعية بعينها تشكل الثقافة العامة. لقد فَهِمَتْ الوظائفية السوسيولوجية– منذ دوركايم وحتى بارسون– الثقافة على أنها عملية يَتَشرَّب فيها أفراد المجتمع– سيكولوجيا– البنية الاجتماعية في جوانبها المختلفة، فتدمج من ثم في النظام الاجتماعي. وقد أدي ذلك إلى طمس رؤية الفروق بين ما يمكن أن نظهر عليه من معان نستخلصها من الثقافة وما يظهر في الحياة اليومية في تدفقها المستمر من معان أيضا. وتكون النتيجة من ثم تهميش الدور الفعال الذي يمكن أن ينهض به أحد في تشكيل الثقافة أوتغيير السائد وتوجيهه، والغض من قيمة الفعل الإبداعي المضاد على المستوى الاجتماعي (نفسه ص١٠٨).

إن أقوى نقد يمكن توجيهه إلى الطريقة التى سار عليها الغذامي في تحليل الثقافة العربية أنها ارتداد إلى الطريقة القديمة في التحليل الاجتماعي منذ دوركايم إلخ. ونحن في الثقافة العربية مازلنا بحاجة واسعة إلى عملية تحكيك الأفكار، وهي عملية تحتاج إلى جميع العقول، حتى يأتي جيل مزود بأرض صلبة يمكنه أن يقف عليها بقدم راسخة. لكن لم يزل في كلام الغذامي مساحات واسعة ومناطق أخرى ممتدة تهيب بالمناقشة والحوار، ولذلك مجال آخر.

ظاهرة التكرار في النص الأدبي*

قراءة في قصيدة "أيا أم الأسير" المنسوبة لأبي فراس

ملخص:

من القصائد التي يشتمل عليها ديوان أبي فراس الحمداني الذي نشره الدكتور سامي الدهان، القصيدة التي مطلعها:

أيا أم الأسير سقاك غيث   بكرهٍ منك ما لقي الأسير

وتثير القصيدة في الحقيقة جملة من القضايا التي يتصل ببعضها البعض اتصالا وثيقا. أولها نسبة القصيدة إلى أبي فراس والأساس الذي اعتمد عليه الدكتور الدهان في تحقيق الديوان. كذلك تثير القصيدة قضية الشعر الشفوي وظاهرة التكرار اللفظي التي يعبر عنها، في مجال الدراسات المتعلقة بقضية الشفوية، بما يسمى "الصيغة"، أو التعبيرات الجاهزة، ترجمة للكلمة الإنجليزيةFormula.

يذهب البحث إلى أن القصيدة تنتمي إلى الشعر البطولي الملحمي ذي الصبغة الإنشادية الذي يصور لحظة في حياة البطل التقطها الخيال الشعبى. ويؤكد أن القصيدة مما أضيف إلى الديوان في مرحلة متأخرة. ويتناول ظاهرة التكرار فى ضوء النظريات المختلفة كنظرية التحليل النفسى التي تربطها بفكرة العودة إلى الأمومة، ونظرية الشفوية التي ترجعها إلى فكرة الاقتصاد فى الجهد والتيسير على المتلقي وعلى القائل أيضا، وغير ذلك من النظريات.

---

* ورقة بحث قدمت للمؤتمر العلمي الأول "آفاق الدراسات العربية"، قسم اللغة العربية وآدابها- كلية الآداب الجامعة الأردنية(١٦-١٨ أيار/ مايو ١٩٩٩م)، ونشر في مجلة جذور.

القصيدة ومظاهرة التكرار

تحتوي القصيدة(١) على نسبة عالية من العبارات القائمة على التكرار أو التشابه في التركيب. وهذا التكرار قد يكون ترديدا لجملة شعرية تصل إلى نصف بيت، كما في قوله: "أيا أم الأسير سقاك غيث". وهي جملة تتكرر فى ثلاثة أبيات أبيات متوالية:

أيا أم الأسير سقاك غيث ... بكره منك ما لقي الأسير

أيا أم الأسير سقاك غيث ... تحير لايقيم ولايسير

أيا أم الأسير سقاك غيث ... إلى من بالفدا يأتي البشير

وتكرر جزء منها في قوله:

أيا أم الأسير لمن تربى ... وقد مِتِّ الذوائب والشعور

أو قد يكون التكرار ترديدا لجملة تقل عن نصف البيت، كما في قوله:

ليبكك كل يوم صمت فيه ... مصابرة وقد حمي الهجير

ليبكك كل ليل قمت فيه ... إلى أن يبتدي الفجر المنير

ليبكك كل مضطهد مخوف ... أجرتيه وقد قل المجير

ليبكك كل مسكين فقير ... أغثتيه وما فى العظم رير

كذلك التكرار في قوله:

أيا أماه كم هم طويل ... مضى بك لم يكن منه نصير

أيا أماه كم سر مصون ... بقلبك مات ليس له ظهور

أيا أماه كم بشرى بقربي ... أتتك ودونها الأجل القصير

هذا غير أنماط تكرارية أخرى، كالذي يظهر بين قوله: "أجرتيه + واو الحال" وقوله "أغثتيه+ واو الحال"، أو بين قوله: "صمت فيه" وقوله: "قمت فيه"، أوبين " وقد

حمـي الهجـير"، "وقد قل المجير" في الأبيات السابقة، أو بين "بأي دعاء"، "بأي ضياء" في قوله:

بأي دعاء داعية أُوَقَّى　　　بأيِّ ضياء وجهٍ أستنير

وبين الشطر الأول والشطر الثاني في قوله:

بمن يُسْتَدْفَع القدر الموفى　　　بمن يُستفتَح الأمر العسير

وبين قوله: "إلى من بالفدا"، وقوله: "إلى من أشتكي" إلخ.

القصيدة والشعر الملحمي:

فهـل يغـري هـذا بـالقول: إن القصـيدة تنـتمي إلى هـذا الـنوع مـن الشـعر الـبطولي الـملحمي الـذي نسـب إلى الشـفوية وأنـه إنما نظم أو خرج إلى النور في لحظة الإنشاد الذي يؤدى أمام جمهور من المستمعين؟

إن لديـنا في آداب الأمـم الأخـرى أمـثلة قـد تغري بالقياس عليها. ومن ذلك القصيدة المعـروفة فـي هـذا الحقـل من الدراسات، وهي قصيدة الـ"بيوولف" Beowulf . فقد ذهب بعـض الباحـثين، وهـو فرانسـيز ماجون F.Magoun إلى القطع بأنها من الشعر الشفوي. وكانت حجـته فـي ذلـك احـتواءها عـلى نسـبة عالـية مما يسمى بمعجم العبارات الصيغية، أو التي يقفو بعضـها بعضـا Formulaic. وهـو يذهـب إلى أن هـذه العبارات ليست من باب الزخرفة، وإنما تـؤدي وظـيفة تتمـثل في أنها تحمي الشاعر الشفوي من أن يتلعثم أو يتوقف أو يرتج عليه. لقـد كـان يـرى أن العلامـة الفارقـة بـين القصـيدة الـتي يؤلفهـا صـاحبها كتابة وتلك التي تـرتجل أو تؤلـف شـفويا أن الأولى تخلو من هذه الألوان من التكرار، على حين أن الأخرى يقع فيها ذلك بقدر ملحوظ(٢).

عـلى أن كـلام مـاجون لا يخلـو مـن تبسـيط شـديد، كمـا ظهـر للدارسـين فيما بعد.

فالأدب المكتوب كذلك قد يحتوي على العبارات المتكررة بألفاظها أو المتشابهة فى بنيتها إلخ. وقد أظهر لارى بنسون L Benson. فى مقالته التى كتبها سنة ١٩٦٦ أن قصائد مما عرف معرفة صريحة أنه نتاج الأدب المكتوب (الأنجلوسكسونى) يتضمن كذلك من الصيغ التكرارية مالا تقل نسبته عما يوجد في القصائد الشفوية مثل بيوولف (٣). وإذاً فقد بطل أن يكون ذلك دليلا قاطعا على شيء.

إلا أن الظاهرة التي تستوقف النظر حقا، هي أن في بعض الأبيات من قصيدة "أيا أم الأسير" ملامح اللغة الشعبية الدارجة التي تضفي على تاء المخاطبة المؤنثة حرف مد يأتي من إشباع الكسرة فيه . وهذا في قوله:

ليبكك كل مضطهد مخوف أجرتيه .. ..

ليبكك كل مسكين فقير أغثتيه .. ..

فقوله: "أجرتيه" و "أغثتيه" جرى القائل فيه على اللغة العامية الدارجة. وهذا مما لا نكاد نجد له نظيرا في الشعر الفصيح، لا في ضرورة الشعر ولا في غير الضرورة.

كذلك فإن في القصيدة مواضع يستعمل القائل فيها اللغة استعمالا دارجا لانكاد نصدق أنه يقع لأبي فراس، كاستعمال اسم المفعول "مخوف" مكان اسم الفاعل "خائف" في قوله "كل مضطهد مخوف" إلخ .

وهذا كله يؤيد الرأي الذي يستقر عليه البحث آخر المطاف وهو اعتبار القصيدة من شعر الإنشاد البطولي الذي قيل على لسان أبي فراس مصورا حالة من حالاته وهو بطل أسير.

وإذا كانت طريقة باري- صاحب النظرية المشهورة في الشعر الشفوي- في تحليل الإلياذة والأوديسه تقوم على أخذ عينة من الأبيات الشعرية، هي الأبيات الخمسة والعشرون الأولى من كل ملحمة من الملحمتين، ليستخرج منها مجموعات الألفاظ المرتبطة

معاً التي تتكرر بعد ذلك عند هومر (٤)، فإنا لانستطيع أن نفعل الشيء نفسه في حالتنا هذه، لأنه لا توجد بين أيدينا المجموعة الشعرية التي نفترض أنه ليس من المستبعد أن تكون قد وجدت فعلا وأن هذه القصيدة جزء منها. هذه المجموعة الشعرية تتناول- على نحو ملحمي- أبا فراس البطل الأسير في بلاد الروم. ولكننا نستطيع أن نتصور وجود مثل هذا الشعر البطولي الشفوي الذي كان يقال بغرض الإنشاد أمام جمهور ذلك الوقت الذي خاض أبطاله غمار الحروب بين العرب والروم. وعلى ذلك فالقصيدة التي بين أيدينا يمكن تصورها مشهدا في ملحمة طويلة تتركب من قصائد مختلفة قد تكون موجودة بالفعل موزعة في مصادر متفرقة، أو تكون قد ضاعت أو ضاع أكثرها، أو قد تكون في القصيدة بذور مثل هذه الملحمة التي لم يقدر لها أن تنمو. فكل ذلك جائز ومحتمل.

إن في القصيدة التي بين أيدينا بصمات الشعر الملحمي البطولي، وهي تُعْنَى بهذا الجانب الإنساني من حياة البطل الأسير وأحزانه، وهو موت أمه وهو أسير. فالأبيات تقال على لسانه وهي تصور لسان حاله في حقيقة الأمر. وليس من المستبعد أن يكون ذلك كله- أعني موت أم البطل- مما أضافه الخيال إلى حياته ووقائعها. فليس من الثابت تاريخيا أن أم أبي فراس ماتت قبله. وإذا صح ما جاء في رواية ابن خلكان، فإنها كانت حية وجاءها مقتل ابنها فلطمت وجهها وأصابت عينها وهي تلطم. وهذا ما كنت أميل إليه، حتى وقعت فيما نقله الدكتور زكي المحاسني على ما يؤكده. فقد نقل عن شلمبرجه (من كتابه: تاريخ نيسيفور فوكاس) أن أم أبي فراس بلغها خبر موته، فذهبت إلى المكان الذي دفن فيه فرفعت أصابعها إلى عينيها ففقأتهما(٥). وهذا يتفق مع ما أورده ابن خلكان الذي جاءت العبارة عنده هكذا: "وكان أبو فراس خال أبي المعالي وقلعت أمه سخينة عينها لما بلغها وفاته، وقيل إنها لطمت وجهها، فقلعت عينها" (٦).

والذي يقطع، غير ما ذكره شلمبرجه من كلامه الذي سبق، أن الضمير في "أمه" لا

يعود على أبي المعالي، وإنما إلى أبي فراس أن اسم أم أبي فراس الذي جاء عند ابن خلكان "سخينة" وعند غيره "سخية"، يتطابق مع ماجاء عند شلمبرجه مما يمكن أن يكون محرفا عنهما، أو يكونا محرفين عنه. فهو عنده: .Sahyjah وبهذا يمكن القول إن هذه المسألة التي كثر فيها خلاف الدارسين تكون قد حسمت.

إن الوقائع التاريخية لا أهمية لها كبيرة في السياق الملحمي. ما لدينا هنا هو جمهور من المستمعين تستثار عواطفهم ويدفعون إلي الإشفاق على البطل في موقف حزين يضفي ملمحاً مأساويا آخر على حياة البطل الأسير.

فإن صح أن قصيدة "أيا أم الأسير" من الشعر الموضوع على أبي فراس– أو على لسان أبي فراس، فإن هذا سيقتضي أن نعيد النظر في قضية الشعر المنحول عموما. وهنا أمران: أولهما أنه قد يوجد ما يسمى بالشعر الشفوي والشعر المكتوب في زمن واحد معا. فوجود أحدهما لا ينفي وجود الآخر. فهذه قصيدة ربما ترجع إلي القرن الرابع الذي عاش فيه أبو فراس، أو ربما بعد ذلك بقليل أو ربما بعده بكثير. وهي عصور نعلم علم اليقين أنها عرفت الكتابة علي نحو مكثف. وهذا يقتضي أن ننظر إلى العصر الجاهلي على أن وجود الأدب الشفوي فيه لا يعني أنه لا وجود للكتابة أو الأدب المكتوب فيه. بل الأولى أن ننظر إلى الأمر علي أساس وجود التراث الشفوي جنبا إلي جنب مع التراث المكتوب. وهذا هو القدر الذي نسلم به لأنصار نظرية الشفوية وتطبيقها علي الشعر العربي الذين اعترفوا آخر الأمر– علي تعصبهم للنظرية وتعميم تطبيقها علي الشعر الجاهلي كله– بمثل ذلك، وإن لم يكن قد ظهر ذلك عمليا في أعمالهم.

فهذا زويتلر الذي عرف بأنه أكبر أنصار تطبيق النظرية الشفوية على الشعر الجاهلي، يقرر علي استحياء أنه "حتى إذا أمكن التدليل على وجود أدب مكتوب على نحو مكثف عند العرب قبل الإسلام، فإن ذلك لا يفضي إلي القول بأن الشعر الشفوي لا يمكن أن يكون موجودا كذلك في ذات الوقت. وهذا يتمشي مع ما توصل إليه لورد من أن

الأدب الشفوي وجد- ويمكن أن يوجد- جنبا إلي جنب مع الأدب المكتوب" (٧).

ثانيا: إن التراث الشفوي الذي منه قصيدة "أيا أم الأسير" ربما كان امتدادا لتراث ملحمي جاهلي قديم نرى مثالا له فى شعر مهلهل بن ربيعة. والجدير بالنظر أن شعره، وهو كذلك نوع من الشعر البطولى، نموذج لهذا الشعر الذي يشتمل على نسبة عالية من تكرير التعبيرات وأنصاف الأبيات إلى حد لافت للنظر جدا. وأرى أن نتوقف هنا للوقوف على بعض الأمثلة :

١- القصيدة التي مطلعها (٨):

أليلتنا بذى حسم أنيرى   إذا أنت انقضيت فلا تحورى

تكرر فيها شطر بيت وكلمة من أول الشطر الثانى ، أكثر من عشر مرات:

وأني قد تركت بواردات   بجيرا في دم مثل العبير
على أن ليس عدلا من كليب   إذا برزت مخبأة الخدور
على أن ليس عدلا من كليب   إذا خاف المغار من المغير
على أن ليس عدلا من كليب   إذا طرد اليتيم عن الجزور
على أن ليس عدلا من كليب   إذا ما ضيم جار المستجير
على أن ليس عدلا من كليب   إذا ضاقت رحيبات الصدور
على أن ليس عدلا من كليب   إذا خاف المخوف من الثغور
على أن ليس عدلا من كليب   إذا طالت مقاساة الأمور
على أن ليس عدلا من كليب   إذا هبت رياح الزمهرير
على أن ليس عدلا من كليب   إذا وثب المثار على المثير
على أن ليس عدلا من كليب   إذا عجز الغني عن الفقير
على أن ليس عدلا من كليب   إذا هتف المثوب بالعشير

هـذا فضـلا عـن وجود تعبيرات صيغية formulaic قيس بعضها على بعض فيما تبقى من ألفـاظ البيـت: جملـة مـن فعل ثلاثي لازم، وفاعل (أو نائب فاعل)، وأحيانا اسم مجرور بالإضافة أو بحرف الجر. وهذا كله داخل فيما يسمى بالنمط الصيغي.

٢- يـتردد قولـه : "قـربا مربط المشهر مني"، وهو شطر بيت من بحر الخفيف، أكثر من عشر مرات كذلك (١٤مرة) في التي مطلعها (٩) :

هل عرفت الغداة من أطلال — رهن ريح وديمـــة مهطـــــال

يقول مهلهل:

قربا مربط المشـــهر مني — لكليب الذي أشاب قذالـــــي
قربا مربط المشـــهر منـــي — وأسـألانـي ولا تطيـلا سؤالـــي
قربا مربط المشـــهر مني — سوف تبدو لنا ذوات الحجـال
قربا مربط المشـــهر مني — إن قولـــــي مطابــق لفـعـالـــي
قربا مربط المشـــهر مني — لكليب فـداه عمـي وخـالــــي
قربا مربط المشـــهر مني — لاعتناق الكمـــاة والأبطـــــال
قربا مربط المشـــهر مني — سوف أصلـى نيران آل بـــــلال
قربا مربط المشـــهر مني — إن تلاقت رجالهم ورجالـــــى
قربا مربط المشـــهر مني — طال ليلي وأقصرت عذالــــــى
قربا مربط المشـــهر مني — يالبكر وأين منكـــم وصالـــى
قربا مربط المشـــهر مني — لنضــــال إذا أرادوا نضالـــى
قربا مربط المشـــهر مني — لقتيل سفتـــه ريح الشمـــــال
قربا مربط المشـــهر مني — مــــع رمـــح مثقـف عســال
قربا مربط المشـــهر منـــي — قربـــــاه وقربــــــا سربالـــــى

والقصيدة رد على قصيدة الحارث بن عباد التي تكرر فيها كذلك شطر البيت نفسه باختلاف كلمة واحدة: "قربا مربط النعامة مني".

٣- في أبياته التي أولها (١٠) : "إن تحت الأحجار حزما وعزما"، يتردد كذلك شطر بيت وكلمة من أول الشطر الثاني يليها فعل مضارع منصوب بعد "أو":

ذهب الصلح أو تردوا كليبا — أو تحلوا على الحكومة حلا
ذهب الصلح أو تردوا كليبا — أو أذيق الغداة شيبان ثكلا
ذهب الصلح أو تردوا كليبا — أو تنال العداة هونا وذلا
ذهب الصلح أو تردوا كليبا — أو تذوقوا الوبال وردا ونهلا
ذهب الصلح أو تردوا كليبا — أو تميلو عن الحلائل عزلا

٤- تتكرر كذلك في قصائد له أخرى أنصاف الأبيات، لكن بنسبة أقل من ذلك، كقوله(١١):

أجبني ياكليب خلاك ذم — ضنينات النفوس لها مزار
أجبني ياكليب خلاك ذم — لقد فجعت بفارسها نزار

وقوله من القصيدة نفسها(١٢) :

أتغدو ياكليب معي إذا ما — جبان القوم أنجاه الفرار
أتغدو ياكليب معي إذا ما — حلوق القوم يشحذها الشفار

وقوله من قصيدة أخرى (١٣) :

ياخليلي ناديا لي كليبا — واعلما أنه ملاق كفاحا
ياخليلي ناديا لي كليبا — ثم قولا له نعمت صباحا
ياخليلي ناديا لي كليبا — قبل أن تبصر العيون الصباحا

ظاهرة التكرار: محاولات في الفهم

إن قارئ الإلياذة يمكنه أن يلاحظ منذ الوهلة الأولى هذا القدر الهائل من الأبيات

أو أنصاف الأبيات أو الجمل المتكررة. وهو شيء يصبح من الألفة له بمكان إذا مضى فى القراءة، فلا ينتبه له ولا يأخذه فى الاعتبار، بل يتلقاه على ما هو عليه (١٤). وفى القصيدة الملحمية بيوولف Beowulf تتكرر مثلا عبارة "فأجاب بيوولف بن إجْثِيو" ثماني مرات فى مفتتح ثماني خطب من أصل ثلاث عشرة خطبة يلقيها البطل. كذلك في القصيدة المسماة أنشودة رولان Chanson du Roland يتكرر هذا البيت الشعرى:

عاليات هي الجبال وسودا ء (سواد الدجى) هي الوديانُ (١٥)

فهل يمكن مقارنة هذه الظاهرة فى الشعر العربي بأشعار الأمم الأخرى؟ وهل يمكن أن نقدم لها تفسيرا فى إطار الأفق الجمالي لوجودها فى العمل الشعرى؟

إن البديات الأولى للشعر الملحمي كانت إنشاء ارتجاليا، أي أن الشاعر الملحمي الأول كان يقول مايقوله ارتجالا. ثم تدرج الشعر بعد ذلك في التنقيح ومراجعة الألفاظ وتوقف عن أن يكون ارتجالا. لكن بقيت بعض الظواهر التي ارتبطت بشعر الارتجال وظلت قائمة فيما جاء بعد من أشعار. ومن بين هذه الظواهر ماكان يلجأ إليه شاعر الارتجال من حيل أو وسائل تعينه على عمله وتهون عليه مشقة هذا الارتجال، وبصفة خاصة تلك الجمل الشعرية الثابتة أو الأبيات أو مصاريع الأبيات التي كان يمكنه أن يستعين بها ويعود إليها يوردها مرة أخرى كلما احتاج إلى ذلك. وهي جمل وعبارات استوعبها فى مراحله الأولى وقت صباه، وقت أن كان يستوعب الفن الشعري نفسه كما يذهب الدارسون.

هذه الجمل أو العبارات أو الأبيات المتكررة تصادفنا أكثر ما تصادفنا كلما أوغل الشعر فى القدم.غير أنها ليست في حد ذاتها دليلا يقام به البرهان على أن الشعر الذي يشتمل عليها شعر مرتجل. فالذي حدث أن هذه العبارات كانت قد رسخت فيما بعد باعتبارها معلما من معالم الشعر وأصلا من أصوله وتقاليده، حين دخل الشعر زمن

التنقيح والتروي وحظي بفرصة للتأني والمراجعة، وإن كانت قد نشأت أساسا من حاجة الشاعر في العصور الأولى إلى شيء يتكئ عليه كلما احتاج أن ينشئ قصيدة جديدة.

على هذا الأساس يفسر بورا وجود الظاهرة في شعر هوميروس. ويرى أنها مبنية على معرفة سيكولوجية متينة، أساسها الخبرة بما يبقي الجمهور مشدودا إلى القصة، فلا يستهلك طاقته في الاستماع إلى أشياء جديدة طول الوقت. فهذه العبارات المتكررة لا تمثل شيئا جوهريا أو على درجة كبيرة من الأهمية للقصة نفسها التي تدور عليها القصيدة الملحمية. لكنها ضرورية للجمهور لتتيح له قدرا من الاسترخاء يعينه على أن يستعد مرة أخرى لاستقبال شيء جديد بنوع من النشاط واليقظة. فهي تتيح لأذنه وعقله أن يستريحا بعض الوقت وأن يستهلكا قدرا أقل من الطاقة، فيستمع إلى الشعر بأكبر قدر ممكن من الراحة وأقل قدر من استنفاد الطاقة والحيوية. إذ ليس من المعتاد أن يبقى المستمع يقظا طول الوقت خلال استماعه إلى قصيدة ملحمية طويلة. العمل المكتوب كالرواية مثلا يستطيع فيه القارئ إذا اعتراه الخمود أو قل انتباهه أن يعود إلى الموضع الذي فاته أن يفهمه فهما متيقظا. وليس كذلك العمل الإنشادي.

ثم إن للعبارة التي تتكرر فى الملحمة على نحو منتظم فائدة أخرى، ذلك أنها تقوم مقام الإشعار للسامع بأن عليه أن ينتبه لشيء سيأتي. فهي بمثابة بوصلة أو منار يهتدي به ويزيح عن عقله بعض العناء. ولنضرب لذلك مثلا بقول شاعر الإلياذة:

كونوا رفاقا أيها الرجال واذكروا

قوتكم لا تغركم أن تتجبروا

فهذا القول ليس مجرد عبارة روتينية آلية، يرددها الشاعر في مواطن مختلفة على نحو عشوائي. وإنما لها وظيفة إضافية تتمثل فى تنبيه السامع لما يأتي بعد (١٦).

وتؤيد الأبحاث التي أجريت فى مجال علم اللغة النفسي Psycho-Iinguistics

هـذه الـنظرية الـتي انـتهى إلـيها الباحـثون فـي شـعر هومـر مـنذ العقـود الأولى مـن القرن العشـرين. فهـم- أعـني هؤلاء الباحثين في مجال علم اللغة النفسي- يرون أن عناية المتلقي تـتجه في الكـلام الشـفوي نحـو المعـنى وتتلاشـى في وعـيه الألفاظ وتزول زوالا سريعا. على حـين أن لهـذه الألفـاظ في الكـلام المكـتوب في حـد ذاتها وجودا باقيا في وعي القارئ. وإذاً فـإن المعـنى هـو الـذي يبقى فى عقل السامع مما يسمعه شفويا. أما الألفاظ التي قيلت فعلا وكذلـك نَظْـم التركيـب في الجملة وطريقة تنغيم الكلام، فكلها أشياء تتلاشى سريعا. أما في اللغـة المكـتوبة، فـإن الكـتابة اخـتراع يحتفظ بالألفاظ بصورتها، وحين يتذكر الذهن يكون التذكر نوعا من استحضار الصورة المرئية المخترعة نفسها إلى الذهن (١٧).

ولكـن مـا علاقـة الـتكرار اللفظـي بهـذا الأمـر؟ إنهـم يـرون أن لـه وظيفة تتلخص في تسـهيل أداء اللغـة الشـفوية، إذ يعين المتكلم على الكلام بطلاقة، فيفكر فيما سيقوله بعد، وهـو يـتلفظ بهـذه الدعامـات اللفظـية، فلا يتوقف ولا يتلعثم(١٨). كذلك فإن التكرار على مسـتوى السـامع، يسـهل علـيه فهـم مـا يقـال أمامـه. فهـو إذاً يخفـف من عبء التواصل مواجهة بين السامع والمتكلم(١٩) .

ويفـرق بعضـهم بـين الـتكرار الاعتـباطي random repetition والتكرار الدال significant repeats. وعـندهم أن الأول وحـده هـو الـذي لا يقتضـي بـذل الانتباه إليه لا من قبل القائل ولا السامع. وهي تلك التكرارات التي نلقي بها أثناء حديثنا على غير قصد(٢٠).

إن مـا تـتمخض عـنه دراسـات الإلـياذة والأوديسـة وغيرهمـا مـن الشـعر الملحمي القصصـي القديـم مـن ملاحظـة ظاهرة التكرار في الجمل والعبارات، قد يمكن الانتفاع به في فهـم ظاهـرة الـتكرار في بعـض السـور القرآنـية، كسورة الشعراء مثلا التي تتكرر فيها آيتان همـا قولــه تعـالى: ﴿ إنَّ في ذلـك لآيـةً ومـا كـان أكـثرهم مؤمـنين * وإنَّ ربَّـك لَهُـوَ العزيزُ الرَّحـيم ﴾، بعـد كـل مقطع قصصي يورد قصة نبي من الأنبياء، وذلك على نحو منتظم في

السورة. لكن تلك التفسيرات التي قدمت لظاهرة التكرار لا تغني في هذا المقام شيئا ولا تصلح البتة في شيء.

والقرآن الكريم يتعالى على الشعر وتقاليده. والأمر هنا ربما كان راجعا إلى مراعاة أحوال المخاطبين الذين اعتادوا ألوانا بعينها من التلقي جاءتهم من هذه الآداب وما أشبهها، وكان لهذا التكرار تأثير بعينه على أفئدتهم راجع إلى طول مخالطتهم لتلك الألوان من الخطاب. لكننا مازلنا بحاجة إلى البحث عن القيمة الجمالية للظاهرة التكرارية فى سياقها، وذلك بحسب كل حالة .

ولا بأس أن نعرج هنا على لون آخر من ألوان التفكير، وهو التفكير التحليلي النفسي، لنرى كيف يمكن فهم ظاهرة التكرار. إنها حينئذٍ لون من ألوان الحنين في الكائن الحي إلى حالة المادة الجامدة– إلى حالته الأولى التي كان عليها ذات يوم، لأن التكرار عود إلى نقطة أولى ورغبة فى ملازمتها. وهو نوع من الاتصال بالأمومة وحالة الواحدية التي يكون فيها الطفل والأم شيئا واحدا– في وعي الطفل– لا شيئين منفصلين فهي حالة المادة اللامتميزة Undifferentiated matter، أو حالة القصور الذاتي التي تنطوي عليها الحياة العضوية. ولهذا كله اتصال بدافع الحنين إلى الموت على ما فصله فرويد في كتابه "ما فوق مبدأ اللذة"(٢١). وهذا يمكن مقارنته بمرحلة ما قبل المرآة عند لاكان. على أن ذلك أيضا لا يقدم تفسيرا للتكرار في خصوصيته في كل سياق يرد فيه. ولكن ما يعنينا من هذا الفهم المبني على التحليل النفسي لظاهرة التكرار، هو الربط بينها وبين حالة البراءة الأولى التي كان عليها الشعر، أو ما يسمى التلقائية Spontaneity، أو ما يسمى في الدراسات الأدبية بـ "الطبع". ولنعد إلى ما كتبه بورا وهو يتكلم عن الإنيادة لفرجيل. إنه يقول إن العبارات المتكررة عند هوميروس تنكشف قيمتها وتنجلي وظيفتها بصورة أوضح، حين نقارنها بالطريقة المختلفة التي يستعملها بها شاعر من شعراء

الصنعة Sophisticated ، مثل فرجيل Virgil، فهو يكرر الأبيات، بل المقاطع الشعرية الكاملة، لكن على نحو مختلف تماما عن هوميروس. فهو إذا وصف بزوغ الفجر أو هبوط الظلام أو السقوط في معركة، اجتهد غاية الاجتهاد في تنويع تعبيراته ولجأ إلى ضروب الإطناب المختلفة، فتكون النتيجة غياب الطبع والتلقائية. لقد كان يكتب لأناس يعرفون القراءة ويستطيعون أن يعكفوا على قصيدته يروزونها بدقة. ولم يكن يعنيه أن تمر القصة في حركة سريعة على آذان سامعيه، لأن الشعر عنده كان مقدما دائما على القصة، وكان شأنه شأن الصانع المتفنن يستبعد كل شيء من شأنه أن يشي بالفجاجة أو يفتقر إلى الصقل والتهذيب.

ثم حين يصف عمل هوميروس يقول إنه كان يَعْلَم أن عليه غالبا أن يصف أحداثا متشابهة، ولم يكن يخشى أن يصفها بألفاظ متشابهة. وهذا هو الفن الساذج البسيط الذي لاتكلف فيه، شأنه شأن التكرار في "العهد القديم"، لكن سبب ذلك يرجع إلى إحساس صادق بالشعر كيف يُلقَى على جمهور لايُنْتظر منه أن يصغي إصغاء متواصلا بغير قدر من الراحة وعلائم توجه انتباهه إلى ما يسمع(٢٢).

إن التكرار الذي نصادفه فى قصيدة "أم الأسير" قد يكون مختلفا عن التكرار الذي يعنيه بورا لأن التكرار هنا لايفصله فاصل طويل بعضه عن بعض، بل هو يتتابع تتابعا سريعا ويأتي في البيت تلو البيت، لكن ما يعنينا من كلام بورا في مقارنته بين الإلياذة والإنيادة، هو المقارنة أو التقابل الضدي بين شعر الارتجال، وهو شعر الطبع والتلقائية، وبين شعر الصنعة والتعقيد أو الصقل، أو بين شعر الإنشاد وشعر الكتابة. فهذا كله يتفق مع مارآه نقادنا فى قصيدة "أم الأسير". فقد قالوا إن الشاعر فيها تجنب التصنع وآثر الارتجال. لكن النقاد جنحوا إلى الجانب التقييمي حين عدوا ذلك علامة على ارتفاع قيمة القصيدة لتفضيلهم شعر الطبع على شعر الصنعة (٢٣)، وأبانوا كذلك في أنفسهم عن جانب أيديولوجي يرجع إلى ذلك الحنين

الذي يشير إليه كلام أصحاب التحليل النفسي.

وبعض الباحثين يستدل بالقصيدة على موت أم أبي فراس في حياته وهو أسير ببلاد الروم، ويرفض لذلك ما يفيده كلام ابن خلكان من أن الشاعر قتل فى حياة أمه(٢٤). ولكن النظرة فى هذه المسألة معكوسة، إذ كان ينبغي الاستدلال بكلام ابن خلكان على نفي أن تكون القصيدة لأبي فراس، لا أن يستدل بها على موتها قبل موته.

ولكن الباحثين- على مايظهر- عولوا في هذه المسألة- مسألة موت أم أبي فراس قبل موته- على كلام الدكتور سامي الدهان ناشر ديوان أبي فراس الذي قال في تقدمته للقصيدة: "قبل أن نبدأ بمقابلة النسخ التي تروي هذه القصيدة يجدر أن نقدم بين يديها بكلمة نقد، نبين بها صحة نسبتها إلى الشاعر أو نرفض إلحاقها بديوانه. إنك ترى أن المقدمة (يقصد قول الناسخ في ديباجة تقديمها: وغلبت الحسرة على أمه وهو في الحبس فماتت فقال يرثيها: ... القصيدة) تدل على أن الشاعر يرثي أمه، وهو فى أسره. فهى إذاً ماتت قبله. ولكن ابن خلكان يورد غير ذلك، إذ يقول: وكان أبو فراس خال أبي المعالي (ابن سيف الدولة) وقلعت أمه سخينة عينها لما بلغها وفاته، وقيل إنها لطمت وجهها، فقلعت عينها.اهـ. قال النقاد: إن الضمير في الجملة هذه إما أن يعود على أبي المعالي أو على أبي فراس. فإن عاد على أبي المعالي، فهمنا أن أم أبي المعالي سخينة، وهي زوج سيف الدولة، وأخت أبي فراس، حين بلغتها وفاة أخيها، لطمت وجهها، حتى قلعت عينها. وإن عاد الضمير على أبي فراس عرفنا أن أم الشاعر حين بلغتها وفاة ابنها قلعت عينها. وفى حل هذا المشكل حار هؤلاء النقاد. فالعالم التشيكى دفور جاك نشر القصيدة التي نراها في المتن هنا، وجزم بأن أم الشاعر ماتت قبله، مستندا إلى شبه القصيدة بروميات أبي فراس، وإلى أنه رآها في مخطوطتي برلين، ومخطوطة أكسفورد. والأستاذ فؤاد افرام البستاني قرأ دفور جاك وأورد رأيه، ونشر القصيدة عنه، وتطرق في

بحثه إلى هذا الغموض"(٢٥). وقد مضى كلامنا من قبل في عما أورده شلمبرجه في كتابه مما يصح الاستناد إليه في تأكيد وفاة أبي فراس قبل وفاة أمه.

القصيدة وديوان أبي فراس: قضية الشعر المنحول

والحقيقة أن هذا يقودنا إلى الكلام عن تحقيق ديوان أبي فراس والأساس الذي اعتمد عليه الدكتور الدهان في إثبات هذه القصيدة وقصائد أخرى في ديوانه قد تبلغ ثلث الديوان، كما يفهم من بعض كلامه. فإن الدكتور الدهان لم يعول في نشر الديوان على أقدم النسخ التي كانت بين يديه فيجعلها أصلا من أصوله، وأقدمها يرجع إلى سنة٥٨٨ هـ، وهي نسخة مكتبة الرباط، وإنما اختار مجموعة من النسخ يرجع تاريخ أقدمها إلى القرن الحادي عشر، وجعلها أصلا عارض عليه النسخ الأخرى التي قال عنها: "هي تنقص كثيرا عن شعر أبي فراس وتخالف في روايته سائر الطوائف خصوصا القصيدة الحمدانية، لهذا لم نتخذها أساسا على قدمها"(٢٦). وحجته فى نبذ النسخ القديمة لاتصلح أساسا لتقديم غيرها عليها، مثل كونها أقل عددا في القصائد والمقطعات، وأقل في الأبيات والشروح، وكون بعض النسخ الأخرى "على ورق جيد، بعض أبياتها مشكول، مجدولة بالمداد الأحمر، معنيٌّ بها كل العناية إلخ"(٢٧). كل ذلك لايثبت أن النسخ القديمة أقل أصالة من غيرها. والذي يحسم هذه المسألة نسخة شارح ديوانه الذي كان أحد معاصريه، ونعني بها نسخة ابن خالويه التى لم تصل إلينا. أما الزيادات المشار إليها فى النسخ التى جعلت أصلا، فربما كانت إضافة من النساخ إلى ديوان الشاعر عبر العصور ، وقد ثبت لدينا أن هذا هو حال القصيدة التى بين أيدينا.

نص القصيدة:

أيا أم الأسير سقاك غيث	بكره منك ما لقيَ الأسير
أيا أم الأسير سقاك غيث	تحير لا يقيم ولا يسير

أيا أم الأسيـر سقـاك غيـــث إلى مـن بالفدا يأتي البشيـر
أيا أم الأسيـر لـمن تربـــى وقد متِّ الذوائب والشعـور
إذا ابنـك سـارفي بر وبـــحر فمـن يدعو لـه أو يستجير
حـرام أن يبيت قريـر عيــن ولؤم أن يلم به الســـرور
وقد ذقـتِ المنـايا والرزايـــا ولاولـد لديك ولا عشيـــر
وغاب حبيب قلبك عن مكان ملائكة السماء به حضور
ليبكك كل يوم صمـت فيـــه مصابرة وقد حمـي الهجيـر
ليبكك كل ليل قمـت فيـــه إلى أن يبتدي الفجـر المنـير
ليبكك كل مضطهد مخــوف أجرتيه وقـد قـل المجـير
ليبكك كل مسكين فقيـــر أغثتيه ومـا فـي العظم رير
أيا أماه كم هم طويــــل مضى بك لم يكن منه نصير
أيا أماه كم سر مصـــون بقلبك مات ليس لـه ظهور
أيا أماه كم بشرى بقربـــى أتتك ودنها الأجل القصـير
إلى من أشتكي ولمن أناجـــي إذا ضاقت بما فيها الصـدور
بأيِّ دعاء داعيـة أوقَّـــى بأيّ ضياء وجـــه أستنـيـر
بمن يستدفع القدر الموفـــى بمـن يستفتح الأمـر العسير
نسلى عنـك أنا عن قليـــل إلى ماصرت في الأخرى نصير

هوامــش:

(١) راجـع القصـيدة في ديوان أبي فراس ، تحقيق الدكتور سامي الدهان، بيروت ١٩٤٤، ص٢١٥-٢١٨.

2) John D.Niles, "Formula and Formulaic System in Beowulf" in John Miles Foley, (ed.) Oral Traditional Literature, Slavica Publishers, Inc.,1981, pp.412-13 .

(3) A. B . Lord , Epic Singers and Oral Tradition , Cornell University , Press, 1991, 147.

(4) A. B. Lord , The Singer of Tales , Harvard University Press, 1964, p45.

(٥) شـعر الحـرب في أدب العـرب، في العصـرين الأموي والعباسي إلى عهد سيف الدولة، دار المعارف بمصر، الطبعة الثانية، ص٣٢٦.

(٦) وفيات الأعيان، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ج٢ص٦١.

(7) Michael Zwettler , The Oral Tradition of Classical Arabic Peotry , Ohio State University Press : Columbus , 1978 , p . 14.

(٨) ديـوان مهـلهل بـن ربـيعة، إعـداد وتقديـم طـلال حرب، دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٦، ص ٣٨-٤٢.

(٩) ديوانه، ص ٦٩-٧٢.

(١٠) ديوانه، ص ٦٠-٦١.

(١١) ديوانه، ص ٣٢ .

(١٢) ديوانه، ص ٣٣.

(١٣) ديوانه، ص ٢٤.

(14)C.M.Bowra,Tradition and Design in the Iliad, Greenwood Press,

1977, pp. 87-88.

(15)Ibid. p. 87.

(16)Ibid. p. 88.

(17)Hildyard and Olson"On the Comprehension and Memory of Oral Vs. Written Discourse, " in D.Tannen (ed.), Spoken and Written Language, Norwood New Jersey: Ablex, 1982, p. 20.

(18)D.Tannen, "TalkingVoices: Repetition Dialogue, and Imagery", In Conversational Discourse, Cambridge 1989, p. 48.

(19)Susan Ehrlich ," Narrative Iconicity and Repetition in Oral Literary Narratives", in P.Verdonk and J. J . Weber (eds.) Twentieth Century Fiction: from Text to Context, Routledge, 1995, p. 88.

(20) Ibid., pp. 88-89.

(21) Shlomith Rimmon-Kenan, "Narration and Repetition", in S. Rimmon Kenan (ed.), Discourse in Psychoanalysis and Literature ,pp.177-78.

(22)C.M.Bowra, Tradition and Design in the Iliad, pp. 88-89.

(٢٣) راجع في هذه النقطة مناقشة د. أحمد علي محمد في مقالته "البنية الفنية لشعر أبي فراس الحمدانى"، ضمن أعمال ندوة الأمير الفارس الشاعر أبي فراس الحمداني، جامعة البعث، ١٩٩٧، ص ٩١-٩٢.

(٢٤) د. عبدالجليل حسن عبد المهدي، أبو فراس الحمداني حياته وشعره، مكتبة الأقصى، عمان الأردن، الطبعة الأولى، ١٩٨١، ص ٧٦.

(٢٥) د. سامي الدهان، ديوان أبي فراس الحمداني، ص ٢١٥- ٢١٦.

(٢٦) ديوان أبي فراس، ص ٢١.

(٢٧) ديوان أبي فراس، ص ٢٠.

ما الذي يقوله شعر عبد الله الفيصل(*)

إذا كـان الأمـير عـبد الله الفيصـل قـد جعل من الحرمان موضوعا أساسيا في شعره — عـلى مـا هـو شـائع معـروف، وكـان كمـا قـال عنه الدكتور طه حسين " قد اتخذ التصوير الرمـزي وسـيلة إلـي الشكوى منه —من الحرمان والتبرم به والتمرد عليه"، وإذا كان الأمير الشـاعر قـد عـرف نفسـه تعريفا خاصا يجب الالتفات إليه، وكان هذا التعريف أنه "شاعر عـربي كـل غايـته أن يظفر العرب بالآمال"وذلك حين قال في قصيدته التي سماها "صناجة العرب" :

من الجزيرة أهديها مغلغلة إلى الكنانة في تاريخها الذهبـي
من شاعر عربي كل غايتــه أن يظفر العُرْب بالآمال والغلب

شـاعر عـربي حـلمه الظفـر — ظفـر العـرب، حـلم عـربي خالص، عربي حتى النخاع كما يقولـون. نقـول إذا كـان ذلـك كلـه كذلـك، فما الذي تعنيه هذه الأشياء حين تجتمع معا؟ مـا ذا تعـني عـبارة طـه حسـين إذا نحـن قـرأناها في ضـوء هـذا التعريف —تعريف الشاعر لنفسـه؟ إنـه إذا كـان الظفـر والحـرمان همـا القطـبين اللذيـن يـدور علـيهما شـعر عبد الله الفيصـل، فـإن الأمـة العربـية تكـون هـي المحبوبة التي تيمت الشاعر وأسهرت ليله: أمة توافـرت لهـا مقومـات السعادة والظفر، لكن منيت بالحرمان، وهو عين ما قاله الشاعر عن نفسـه في مقدمـة ديوانـه "من وحي الحرمان": أنا محروم. والحرمان مرادف للشقاء، أو هو دلـيل علـيه. وهـل السـعادة في المنصب والجـاه أو هـي في الإمـارة والـوزارة أو في الشـباب

(*) نشرت في جريدة الجزيرة السعودية.

والجمال أو الثروة والمال؟! إن كانت كذلك فأنا سعيد. ثم يعود فيقول: لكنه لا يجد الإحساس بالسعادة حتى وقد اجتمعت كل متمماتها واعتباراتها، لأنه شغل عن السعادة بعوامل أخرى من الألم والأسى تشغله وتستأثر به عن الشعور بها.

لقد صور الشاعر عجز القمر، وهو في تمامه، عن ملاحقة السحاب وكأنه يصور الحرمان الذي منيت به الأمة العربية في تاريخها الحديث:

إن ضقت بالحرمان يا ربي

والري من حولي فما ذنبي

حولي شباب ضاحك يانعْ　　كالزهر في أحلى ليالي الربيعْ

والبدر من فوق الربى ساطعْ　　يلاحق السحب ولا يستطيعْ

هذا بيت من أروع ما قرأت في الشعر العربي! وهو بيت يفيض بالمعاني حقا:

البدر من فوق الربى ساطعْ　　يلاحق السحب ولا يستطيعْ

البدر الذي يكتمل ويعلو الربى ويسطع، رمز إلى كل المعاني الإيجابية التي ترجع إلى مقومات ذاتية، فهو مكتمل وهو عال، بل هو يعلو الربى التي هي أصلا من رموز العلو، وهو ساطع . لكنه حين ينهض لملاحقة السحب وهي أدنى منه، لا يستطيع. أليست هذه هي المفارقة التي تطبع النفس بمشاعر الحرمان القاسية حقا؟! ولذلك نرى الشاعر بين حيرة وسهد وبكاء:

أنا في حيرتي أموت وأحيـا　　كل يوم وأدمعي لي شهـود

أسهر الليل كالنجوم براها　　الحزن غما وهدها التسهيد

كلما ساقني إلى البشر مـد　　عاد بي للبكاء مد جديـد

ولقد بكى الشاعر الرمز العربي الخالد في أبيه القائد العربي الملك فيصل بن عبد العزيز، فقال :

كيف أرثيك يا أبي بالقوافي   وقوافيَّ قاصرات الجناح
ليتني كنت فدية للذي مات   فماتت من بعده أفراحـــي

وعاش غريب الروح والشاعر ينشد الراحة فلا يجدها :

غربتي غربة الشاعر والروح   وإن عشت بين أهلي وصحبـــي
أبـدا أنشد الهناء فألقـــــى   حيثما رحت شقوة الحس جنبي
أزرع الود والحنان وأسقـــي   واحة الحـب من روافد قلبـــي

الـتاريخ العـربي مـزروع في قلب الأمير الشاعر، يشهد على ذلك شعراء العربية الكبار الذيـن اقـتفى أثـرهم وتفـيأ ظلالهـم في شـعره واحـدا بعـد واحـد ، ابـتداء مـن أمير شعراء الجاهلـية إلى أمـير شـعراء العصـر الحديـث، كمـا ذكـر هو حين قال : "أحببت كثيرا من الشـعراء لا أسـتطيع حصـرهم الآن ، في العصـر الجـاهلي طـرفة بن العبد والنابغة الذبياني وامـرأ القـيس وعـنترة . ومن العصر الأموي عمر بن أبي ربيعة ومن العصر العباسي المتنبي ومـن الشـعراء المعاصـرين إبراهيم ناجي وأحمد شوقي وعلي محمود طه وبدوي الجبل وعمر أبـو ريشـة " إلخ .وإذا كـان هـؤلاء جملـة الشـعراء الذيـن ذكـرهم، فغيرهم ممن لم يذكرهم كـثير. نسـتطيع نحـن أن نذكـر الشـاعر ابـن زيـدون مـثلا الـذي يستصـرخه ويستنطقه في القصيدة النونية ، حيث يقول الفيصل :

يا ناعس الطرف قد فازت أعادينا   واستبشروا بمناهم في تجافينا
وكان بالأمس شادي الورق يطربنا   لكنه إذ يغني اليوم يشجينـــا
مهما اختصمنا فإن الشوق يجمعنا   أو افترقنا فإن الحب يدنينـــا

والقصـيدة الـتي عارضــها الأمـير هـنا، وقـد عارضها كذلك -من قبل- شعراء آخرون، هي القصيدة المشهورة لابن زيدون التي مطلعها :

أضحى التنائي بديلا من تدانينـــا   وناب عن طيب لقيانا تجافينا

عارضها أحمد شوقي كذلك بقصيدة مطلعها :

يا نائح الطلح أشباه عوادينـــا نأسى لواديك أم تشجى لوادينا

وأمير الشعراء الذي عارض كثيرا من قصائد الشعر العربي، وكان مدينا لهذا الشعر بتفجير شاعريته، كان حظ شاعرنا الأمير من التجاوب مع شعره ومعارضته أو محاورته غير قليل. استمع إلى الأمير عبد الله الفيصل وهو يقول :

قد ساءلت من أنت قلت أنا الذي قضيت عمري مدنفا أهـــواك

ما كنت أومن بالعيون وفعلها حتى دهتني بالهوى عيناك

قلبي كما تبغين إلف صبابة قد مل كل خريـــدة إلاك

لترى ما يكون بين طائرين من طيور الأيك من تجاوب وتراسل بالغناء والتغريد، حين يقول شوقي :

مالي فتنت بلحظك الفتـــاك وسلوت كل مليحــــة إلاك

وهذا شيء يعمد إليه الشاعر عمدا ليرينا عمق الوشائج التي تربط الشعر العربي بعضه ببعض وتجعل بعضه يستنطق بعضا .

انظر كذلك ما بين قوله السابق :

أبدا أنشد الهناء فألقــــــى حيثما رحت شقوة الحس جنبي

وقول أبي تمام :

أبدا أقطع البلاد ونجمــــــي في نحوس وهمتي في سعــــــود

لتدرك غزارة ما قرأ الفيصل من الشعر العربي، ولتعلم أن همه وشقاءه من ميراث هذا الشعر نفسه .

لقد حظي شعر الأمير بدراسة عنه في جامعة السربون، هي دراسة الباحثة منيرة العجلاني، وأشار إلي ذلك الرئيس الفرنسي جاك شيراك، حين كان عمدة باريس، فقال

مخاطبا الشاعر: "إن الروائع الأدبية تأتي نتيجة اتفاق بين الكاتب وعبقرية اللغة التي يستعملها. ولعل هذا هو الذي وقع بالضبط لصاحب السمو الملكي واللغة العربية. لقد تعزز عملكم الأدبي سنة ١٩٨٢م بظهور ديوان جديد "حديث القلب"، إلا أن لكم أكثر من ديوان لم يزل مخطوطا، وإن محبا مثلي ليأسف على ذلك. وقد كانت روائعكم الأدبية مادة لإنجاز أعمال جامعية، ذلك أنها كانت موضوعا لرسالة الماجستير في جامعة السربون".

ولكني أرى أن شعره جدير بدراسات أخرى، خصوصا وقد مضى زمن طويل منذ ظهور الدراسة المشار إليها التي اعتمدت على بعض شعر الشاعر. ثم إن جوانب الدرس في شعره متعددة إذا علمنا أنه أراد أن يخضع الشعر القديم لمستجدات المادة الشعرية الحديثة .

***

في الرد على د. سعاد المانع

قضايا المرأة ومسألة المسلّمات(*)

في جـريدة الوطـن ، كتبـت د.سعاد المانع مقالا تنتقد ما قلته – في سياق الدعوة إلـي وجـوب إعـادة الـنظر، عـلى نحـو دائـم، في شعرنا القديم الجاهلي خاصة، وفي الطـريقة الـتي فهمـه بهـا المعاصـرون لــه– من أن العرب فهموا التقابل بين الرجال والنساء في بيت زهيـر:

وما أدري وسوف -إخال- أدري   أقوم آل حصن أم نســاء

عـلى أنـه تقـابل بين الوفاء والغدر. ولأن الكلام يطول، وحيث إن شطرا من كلامها انصب عـلى التنبـيه —تنبـيه الدارسـين الذين هم بالطبع موضوع انتقادها في المقال المذكور —إلى أن "الحكـم عـلى الأشـياء وتميـيزها يحـتاج دومـاً إلى قـدر مـن الـتأمل"، وأنهـم ، تعـني مـن أشـارت إلـيهم بــ"بعـض الدارسـين المعاصـرين " يـنظرون إلى الأمـور على أنها مسلمات لا تحـتمل الـنقاش — أقـول : مـن أجـل ذلـك لـن أتوقف إلا عند جملة من الملاحظات حول طريقة التفكير نفسها التي انبنى عليها كلامها في مناقشتها للموضوع.

أولا :إن قـدرا مـن الـتأمل في هذه المقدمة التي استفتحت بها لكلامها، يظهرنا على أنه لو

(*) كنـت قـد بعثـت بهـذا المقـال إلى جـريدة الوطـن، لينشـر حيث نشر المقال الذي ورد ذكري فيه، وأردت بـه الـرد عـلى مـا جـاء في ذلـك المقـال. ولـا كنـت قد تابعت الجريدة أسبوعا وأسبوعين وثلاثـة إلى مـا شـاء الله أن أتـابع، يئسـت من نشر كلامي، وحملت الصبر في نفسي وسكت. ثم عنّ لي أن أنشر ذلك ضمن هذه المقالات.

أنـي أو سـواي مـن الـناس كتـب بهـذه الطـريقة، لوجـب أن يتهمه الناس؛ لأنه لو توخـى فعـل ذلـك فإنما ليسند إلى نفسه ما يريد أن ينفيه عن سواه من التأمل والقدرة عـلى التميـيز. ولـو كـان الـناس يقتـنعون بمـا نقولـه عـن أنفسنا، لكانت هذه طريقة سـهلة في إحـراز القـوة لأفكارنـا، ولـو رُخِّـص ذلـك للدارسين [الذين ضنت صاحبة المقـال علـيهم باسـم الباحـثين- مثـلما ضـنت بتسميات أخرى في مواضع مختلفة من مقالهـا] لخلـت كـتاباتهم مـن كـل شـيء إلا أن يكـون إحراز القوة على هذا النحو الـذي لا يـرهق العقـل ولا تضـوى بـه الأجسـام. وقـد كانـت هـذه طـريقة معتمدة في المعـارك الأدبـية قديمـا، لأن الخصـومات تسـتهوي جانـبا دفيـنا لا يسـتهان بـه في الـنفس الإنسـانية. لكـن الآن في العصـر الـذي تتجدد فيه الأفكار والبصائر بأسرع من لمـح البصـر، أيـن يجـد المـرء الوقت ليفرغ لهذه الشئون؟ تدعيم المرء أفكاره بالإشادة بهـا واتهـام أفكار غيره، أمر لا يصوِّبه التأمل. وأنا لا أقول عن كاتبة المقال إنها قد قصـدت إلى كـل هـذه المعـاني، بـل أقـول حاشـاها أن تكـون قـد انطلقـت مـن هـذه المـنطلقات في غاياتهـا ومقاصـدها. وإنمـا هـي أسـاليب الكتابة العربية المعاصرة وغير ذلـك. وهـذا نفسـه دلـيل آخـر علـي أن السـياق الثقافي العام الذي نختنق به صباحا ومساء في الكتب والمقالات وما إلى ذلك يفرض نفسه علينا فرضا.

ثانـياً: القفـز الدائـم إلى الأحكـام والنـتائج بغير الارتكان إلى الأسس والمقدمات التي تدعمها. والشـأن هـنا كالشأن في الأمر الأول. لدينا دائما مجموعة من الإجراءات النقدية نكون جاهـزين لأن نسـتهدف بها- في الحال وبغير تريث- الضحية التي تكون في طريقنا. انظـر مـثلا إلى قولهـا: "إن كـثيرا ممـا كتب عما يتصل بالموقف من المرأة عند العرب قـبل الإسـلام يغـدو عـند بعض الدارسين المعاصرين وكأنه مسلمات لا تحتمل النقاش ولا تحـتمل شـيئا مـن البحـث عـند الـدارس". هـذه أحكام على الناس وليس حوارا

للأفكار. وهي مقبولة لو كان الذي يقضي بها مما يتحرى تراث القضاة في التثبت واستقصاء الأدلة واتهام الظن، وإلا فمن أي طريق توصلت إلى هذه الأحكام؟ هي تحكم على عقول الدارسين الذين جاءوا في كلامها بأنها بنيت على قبول الدارج من الأفكار، وأنها تقبل ما يلقى إلينا منها بغير إعمال عقل أو روية. تأخذ ذلك رهواً كما يأخذ عوامّ الناس أفكارهم، وأن عقول هؤلاء لم تكابد التفكير الصادق قط حتى صارت لا تحتمل النقاش فصاروا يقطعون بأن ما عندهم هو الحكم النهائي والرأي الذي لا رأي بعده. وكأن التفكير ليس نشاطا دءوبا تنسخ كل لحظة فيه سالفتها وتنسلخ عنها مهما تكن متولدة منها في الوقت نفسه.

ثالثا: أنها لم تفحص ما بين يديها مما تتعرض لنقده من أفكار فحصا كافيا، فوقع الخلط وتحريف الرأي الذي تناقشه عن موضعه، فحادت عن الحكمة التي طلبتها لغيرها من الباحثين أو الدارسين في إتاحة الفرصة للعقل بالتأمل؛ فلم تكن القضية التي تشغلني في البحث الذي أشارت إليه، وضنت هي عليه باسم البحث، نسبة المرأة إلى الغدر أو نفي ذلك عنها سجية لها أو طبعاً. أو أنها -كما جاء في عبارتها- تتسم بالغدر أو لا تتسم. لم يكن شاغلي الهجوم على المرأة أو الدفاع عنها. ولم أكن حتى معنيا بما عني ويعنى به الباحثون في حقل الدراسات الثقافية كصديقنا الغذامي من إنصاف المرأة، وهو بالرغم من ذلك يخاصمه من يريد النصفة للمرأة ومن يريد النصفة منها. لم يكن ذلك قضيتي ولا أظنه سيكون؛ ذلك أني أرى أن كل صاحب قضية هو خير من يدافع عنها، وإن كان أقوى الأسلحة في هذا المضمار إنما يعتمد على ما يقدمه الدرس الثقافي وهو ما يمور به التفكير الإنساني الآن في كل مجالات النظر من نفي فكرة الطبيعة أو السجية، ونبذ الأساس البيولوجي في الفهم والتفسير. يقولون إنما هي أفكار اجتماعية نتعلمها ونتلقاها وتغرس فينا مما

يقال لنا ونتداوله صبحا ومساءً. وهو ما حاولت أن أنتفع به– في البحث المشار إليه الذي لم يكن وكدي فيه إلا أن نفهم كيف فهم العرب بيت زهير حين ألقي إليهم. محاولة البحث عن الفهم القديم وإعادة بنائه ليس غير. ولذلك طرقه واستراتيجياته التي لا تسمح بنفسها بغير مجاهدة وعناء.

إن ما حاولت الباحثة أن تنفي به ما قلته في بيت زهير وأرادت الاستدلال له ببيت من الشعر لفقته من بيتين مختلفين لكعب بن زهير– وهو القول بأن شعر النسيب القديم يكثر فيه وصف المرأة بالغدر، وأن "تقاليد الشعر الغزلي القديم عند العرب تتضمن غالبا أن تكون المرأة هي المطلوبة، وهذا يتلاءم معه أن تكون غير مكترثة بمن يتغزل بها– هو ما ينهض دليلا يدعم فكرتي ويوهن فكرتها؛ ذلك أن المعنى الأول للغدر في التصور العربي أنه الترك والفراق والهجر. وهي المعاني التي نتبينها في المادة اللغوية للكلمة. الغدر والمغادرة شيء واحد: تقول غادرت المكان يعني تركته. والمرأة في الوعي العربي لا تُرى إلا راحلة مفارقة. بل أقول هي كذلك في الوعي الإنساني عموما. ويمكن لأفكار التحليل النفسي أن تساعدنا في هذا المقام. فالفكرة تنبع أساسا من فكرة الفطام والانفصال عن الأمومة.

أما الرد مفصلا على ما جاء في كلام الدكتورة سعاد المانع، فلا أراه مما يسمح به المقام. وقد كان يجب عليها أن التثبت مما تقوله قبل أن تقدم على الكتابة أن ترجع لأبحاث المؤتمر الذي أقامه نادي جدة الأدبي تحت عنوان ملتقى النص الأول في رجب ١٤٢١هـ، وفيه الكلام بالتفصيل. وقد كانت هي حاضرة في المؤتمر وأثارت فيه ما أثارته في مقالها من نقاش. وقد كان يجب وقد ائتدمنا بإدام مؤتمر واحد وتطارحنا المناقشة أن تأتي إشارتها لمن تشير إليه من الباحثين أو الدارسين أو خلق الله، على غير هذا النحو. ذلك شيء لا يستطيع أن يتحلل منه عامة الناس، بله أهل الأدب والباحثين.

مقالة د. سعاد المانع: الدارسون والمسلمات والمرأة (جريدة الوطن ع١٦٧ الخميس ٢٠ذوالحجة ١٤٢١)

لو كانت جميع الأمور في الحياة تنقسم قسمة واضحة كأن تنقسم مثلا إلى أبيض وأسود، أو جيد ورديء لبدا الحديث عن أمور كثيرة سهلا محددا لا يحتاج إعادة النظر ، ولا يحتمل مزيدا من التأمل. ولكن لأن الأمور لا تأتي هكذا يغدو الحكم على الأشياء وتمييزها يحتاج دوما إلى قدر من التأمل.

إن ما يدفع إلى هذه الفكرة هو أن كثيرا مما كتب عما يتصل بالموقف من المرأة عند العرب في القديم قبل الإسلام يغدو عند بعض الدارسين المعاصرين وكأنه مسلمات لا تحتمل النقاش، ولا تحتمل شيئا من البحث عند الدارس. لقد تطرق الأستاذ د.السيد إبراهيم إلى شيء من هذا القبيل حين ذكر "أن العرب كانت تجعل الغدر علامة النساء، وأنه لا يغدر الرجل وأن الثقافة الجاهلية تناظر الرجل والمرأة بالوفاء والغدر". جاء هذا في ثنايا موضوعه "من النص إلى الخطاب: النقد الأدبي وآفاق الاتجاهات الأسلوبية المعاصرة" الذي ألقي في الملتقى الثقافي "قراءة النص" الذي أقامه النادي الأدبي الثقافي في جدة في رجب ١٤٢١هـ. وأورد الفكرة حول كون المرأة تتسم بالغدر في تأويله لبيت زهير:

وما أدري وسوف- إخال- أدري أقوم آل حصن أم نساء

لقد ذكر الأستاذ الدارس أنه يبحث عن فهم القوم للبيت آنذاك، وهو يلتزم للوصول إلى كيفية فهمهم للبيت "النظر في السياق النصي، والسياق الاجتماعي أو الثقافي". وحقا إن مثل هذا الالتزام ضروري منهجي لمعرفة فهم القوم للنص في زمن سابق، أو الاقتراب من فهم محتمل له. ولكن "النظر في السياق النصي" لقصيدة زهير لا يتبين معه أن النص لا يحتمل إلا هذا التأويل وحده، والنظر في "السياق الاجتماعي أو الثقافي" لا يتبين معه أن المرأة توصف دوما آنذاك بالغدر. ففي الأمثال العربية القديمة ورد "أوفى من أم جميل"، و"أوفى من فكيهة" و"أوفى من خماعة"، والقصة التي ترد مع كل مثل تشير إلى إعطاء الذمة لشخص خائف مستجير. ولو كانت صفة الغدر صفة ثابتة للمرأة عند

العرب لما كان مجالا (كذا) لهذه الأمثال. وإذن كيف وصل الدارس إلى هذه الفكرة التي يراها من المسلمات من كون صفة الغدر ثابتة للمرأة في القديم وكون صفة الوفاء ثابتة للرجل؟

يكثر في شعر النسيب القديم وصف المرأة بالغدر مثل قول كعب بن زهير:

فلا يغرنك مامنت وما وعدت   فما مواعيدها إلا الأباطيل(كذا)

وقد استمرت الفكرة تظهر في النسيب عند شعراء تالين مثل ابن الرومي والمتنبي وأبي فراس وغيرهم. لكن ظهور هذه الفكرة في مجال النسيب لا يعني أنها تتجاوزه إلى أكثر من هذا. إن الفكرة تظل خاصة بصورة المرأة في الشعر الغزلي. فتقاليد الشعر الغزلي القديم عند العرب، تتضمن غالبا أن تكون المرأة "هي المطلوبة"، وهذا يتلاءم معه أن تكون غير مكترثة بمن يتغزل بها، ومن هنا يبدو عدم الوفاء يحمل جانبا من عدم الاكتراث بالشخص المتغزل. وفي كثير من الشعر القديم يرتبط عدم الوفاء عند المرأة في شعر الغزل بالإيحاء بالعفة خاصة في شعر العذريين. إن إعادة النظر في التراث العربي القديم لا تبين إطلاقا أن المرأة على مستوى القيم العامة عند العرب تتسم بالغدر، وأن الرجل بصفة عامة يتسم بالوفاء!

إياك أن تقربه !

لم ينصحني أبي بغير نصيحة واحدة كان يكررها ولا يتحول عنها. قال لي: ليكن رزقك في جميع أحوالك رزقا حلالا. ثم لم يزد في نصحه على ذلك.. "تلك وصية أبي إلي": هكذا كان يقول ثم لا يفتأ يعود إلى ما يقول. وبقيت شطرا من عمري لا أظن الخبرة بالحياة أو معرفة أهلها تزيد عن ذلك أو تحتاج إلى ما هو أكثر منه. ولعل ذلك كان من وراء إفراطي- حقبة من الزمان على الأقل- في حسن الظن بشيئين: الناس والشياطين. وطبعا العطف هنا من باب عطف الخاص على العام. لقد أقمت على الاعتقاد بأني حصلت خبرة الحياة كلها بوصية أبي. وكنت أرى أن كل إنسان مهما فسدت طبيعته، فهو يأتي منه الخير. أما ما كنت أقرؤه من الشعر وغير الشعر في الشكوى من الناس، فقد بقي في عقلي ظن كالأسطوري أن ذلك ليس في كوكبنا، وإن كان فليس ذلك في زماني، فإن كان فذلك ليس في حيز وجودي، وشيء لا يخصني ولا أخصه. فأنا غير الشعراء وغير الناس. وبقيت أحيا في هذا الفردوس، حتى صَدَقَتْ فيّ تجربة كل شاعر وشكوى كل صاحب تجربة. وصرت لا أقرأ شيئا من ذلك مما كنت أنكره ولا أنجذب إليه، حتى أجده عندي وأقرؤه في أحوالي مع الناس والزمان.

فإن كانت قلة المعرفة بالزمان قد نفعتني بشيء، فهو اندفاعي صدر شبابي في التجربة بغير توقٍ ولا احتراس، مما انتفعت به فيما كتبته من الشعر في حقبة الاندفاع. أما اليوم فأنا أكثر شيء إعجابا بالوصية التي كتبها موسى بن سعيد لابنه أبي الحسن. قال ابنه علي: لما أردت النهوض من ثغر الإسكندرية إلى القاهرة رأى أن يكتب لي وصية، فكان مما كتبه:

وايأس من الود لدى حاسد ضدٍّ ونافسه على خطتك
وحيثما خيمت فاقصد إلى صحبة من ترجوه في نصرتك
ولا تقل أسلم لي وحدتي فقد تقاسي الذل في وحدتك
واعتبر الناس بألفاظهم واصحب أخا يرغب في صحبتك
كم من صديق مظهر نصحه وفكره وقف على عثرتك
إياك أن تقربه إنه عون مع الدهر على كربتك
ولا تضيع زمنا ممكنا تذكاره يذكي لظى حسرتك

يا بني إنما العاقل من كان كالمرآة يلقى كل وجه بمثاله. وفي أمثال العامة: من سبقك بيوم فقد سبقك بعقل، فاحتذ بأمثلة من جرب، واستمع إلى ما خلد الماضون بعد جهدهم وتعبهم من الأقوال، فإنها خلاصة عمرهم وزبدة تجاربهم. ولا تتكل على عقلك؛ فإن النظر فيما تعب فيه الناس طول أعمارهم وابتاعوه غاليا بتجاربهم يربحك ويقع عليك رخيصا. وإن رأيت من له مروءة وعقل وتجربة، فاستفد منه ولا تضيع قوله ولا فعله؛ فإن فيما تلقاه تلقيحا لعقلك وحثا لك واهتداء.

وإياك أن تعطى من نفسك إلا بقدر، فلا تعامل الدون بمعاملة الكفء ولا الكفء بمعاملة الأعلى.

وأقلل من زيارة الناس ما استطعت، ولا تجفهم بالجملة. ولكن يكون ذلك بحيث لا يلحق منه ملل ولا ضجر ولا جفاء. ولا تقل أيضا: أقعد في كسر بيتي ولا أرى أحدا وأستريح من الناس؛ فإن ذلك كسل داع إلى الذل والمهانة. وإذا علم عدو لك أو صديق منك ذلك عاملاك بحسبه، فازدراك الصديق وجسر عليك العدو. وإياك أن يغرك صاحب واحد عن أن تدخر غيره للزمان وتطيعه في عداوة سواه؛ ففي الممكن أن يتغير عليك فتطلب إعانة عليه أو استغناء عنه فلا تجد ذخيرة قدمتها وكان هو في أوسع حال وأعلى

رأي بما دبره بحيلته في انقطاعتك عن غيره. فلو اتفق لك أن تصحب من كل صناعة وكل رياسة من يكون لك عدة لكان ذلك أولى وأصوب. وسلني فإني خبير طال والله ما صحبت الشخص أكثر عمري لا أعتمد على سواه ولا أعتد إلا إياه منخدعا بسرابه موثوقا في حبائل خطابه إلى أن لا يحصل لي منه غير العض على البنان وقول لو كان ولو كان.

ولا يحملنك أيضا هذا القول أن تظنه في كل أحد. وليكن حسن الظن بمقدار. والفطن لا تخفى عليه مخايل الأحوال. وفي الوجوه دلالات وعلامات.

وأصغِ إلى القائل:

ليس ذا وجه من يضيف ولا يقـــري ولا يدفع الأذى عن حريم

فمن يكن لـه وجه مثل هذا الوجه فول وجهك عنه قبلة ترضاها.

ولتحرص جهدك على أن لا تصحب أو تخدم إلا رب حشمة ونعمة ومن نشأ في رفاهية ومروءة فإنك تنام معه في مهاد العافية. وإن الجياد على أعراقها تجري. وأهل الأحساب والمروءات يتركون منافعهم متى كانت عليهم فيها وصمة. وقد قيل في مجلس عبد الملك بن مروان: أشرب مصعب الخمر؟ فقال عبد الملك وهو عدو له محارب له على المُلْك: لو علم مصعب أن الماء يفسد مروءته ما شربه.

واحذر كل ما بينه لك القائل: كل ما تغرسه تجنيه إلا ابن آدم فإنك إذا غرسته يقلعك، وقول الآخر: ابن آدم يتمسكن حتى يتمكن، وقول الآخر: ابن آدم ذئب مع الضعف أسد مع القوة. وإياك أن تثبت على صحبة أحد قبل أن تطيل اختباره فيحكى أن ابن المقفع خطب مع الخليل صحبته فجاوبه: إن الصحبة رق ولا أضع رقي في يدك حتى أعرف كيف ملكتك. واستمل من عين من تعاشره وتفقده في فلتات الألسن وصفحات الأوجه ولا يحملك الحياء على السكوت عما يضرك أن لا تبينه فإن الكلام سلاح السلم، وبالأنين يعرف ألم الجرح.

واجعل لكل أمر أخذت فيه غاية تجعلها نهاية لك. وآكد ما أوصيك به أن تطرح الأفكار وتسلم للأقدار:

واقبل من الدهر ما أتاك بـه　　　من قر عينا بعيشه نفعه

إذ الأفكار تجلب الهموم وتضاعف الغموم. وملازمة القطوب عنوان المصائب والخطوب، يستريب به الصاحب ويشمت العدو المجانب. ولا تضر بالوسواس إلا نفسك لأنك تنصر بها الدهر عليك. ولله در القائل:

إذا ما كنت للأحزان عونا　　　عليك مع الزمان فمن تلوم

مع أنه لا يرد عليك الفائت الحَزَن، ولا يرعوي بطول عَتْبك الزمن.

ومتى رفعك الزمان إلى قوم يذمون من العلم ما تحسنه حسدا لك وقصدا لتصغير قدرك عندك وتزهيدا لك فيه فلا يحملك ذلك على أن تزهد في علمك وتركن إلى العلم الذي مدحوه، فتكون مثل الغراب الذي أعجبه مشي الحجلة فرام أن يتعلمه فصعب عليه ثم أراد أن يرجع إلى مشيه فنسيه فبقي مخبل المشي، كما قيل:

حسد القطا وأراد يمشي مشيها　　　فأصابه ضرب من العقال

فأضل مشيته وأخطأ مشيهـا　　　فلذاك سموه أبا مرقـال

ولا يفسد خاطرك من جعل يذم الزمان وأهله ويقول ما بقي في الدنيا كريم ولا فاضل ولا مكان يرتاح فيه. فإن الذين تراهم على هذه الصفة أكثر ما يكونون ممن صحبه الحرمان واستحقت طلعته للهوان، وأبرموا على الناس بالسؤال فمقتوهم وعجزوا عن طلب الأمور من وجوهها فاستراحوا إلى الوقوع في الناس وإقامة الأعذار لأنفسهم بقطع أسبابهم وتعذير أمورهم.

ولا تزل هذين البيتين من فكرك:

لن إذا ما نلت عزا　　　فأخو العز يلين

فإذا نابك دهـر　　　فكما كنت تكـون

ولا قول الآخر:

تِهْ وَارْتَفِعْ إنْ قِيلَ أَقْـتَرَ   وَانْخَفِضْ إنْ قِيلَ أَثْرَى
كَالْغُصْنِ يَسْفُلُ مَا اكْتَسَى   ثَمَـراً وَيَعْلُو مَا تَعَـرَّى

ولا قول الآخر:

الخير يبقى وإن طال الزمان به   والشر أخبث ما أوعيت من زاد

واعتقد في الناس ما قاله القائل:

بِقَدْرِ الصُّعُودِ يَكُونُ الْهُبُـوطُ   فَإِيَّاكَ وَالرُّتَبَ الْعَـالِيَهْ
وَكُنْ فِي مَكَانٍ إِذَا مَا سَقَطْتَ   تَقُومُ وَرِجْلاكَ فِي عَافِيَهْ

والأمثال يضربها لذي اللب الحكيم، وذو البصر يمشي على الصراط المستقيم.

غير أني لا يعجبني هذا الحرف الأخير. فلست أرضى الخمول ولا أنا ممن يدعو إليه. إلا إن كان مقصده: إياك وأهل الرتب العالية!

البطل المنتظر

في دلالة الانتظـــار ومغزاه(*)

الذيـن يدرسـون تـاريخ العقـائد والأفكـار الـتي انتشرت خلال التاريخ الإنساني يرون أن تشـوف البشـرية للـبطل المنـتظر الـذي يـأتي معـه بالـنور والعـون للعـالم كافة قديم قدم الـتاريخ الـمدون. يقولـون: تخـتلف تسـمياته في الـثقافات الإنسـانية المخـتلفة، فهو أحيانا الأخ الأكـبر كِرِشْـنا Krishhna عـند الهنود، وهو أحيانا بوذا. وأحيانا وُفوكا Wovoka لدى السـكان الأصـليين في أمـريكا الشمالية، وأحيانا غير ذلك. أساطير الشعوب المختلفة تقول: لقد كان هنا بالفعل، لكنه غاب. ثم لسوف يأتي مرة أخرى عن قريب.

هـذا الـبطل المخلّص تـنطق بـه كذلـك أغـاني الشـعوب وتـراثها القصصـي، فنراه في الـتراث الأوروبـي مـثلا في الملـك آرثر King Arthur، أو باربارِوسّا Barbarossa الذي لم يمت قـط، وإنمـا غفـا فحسـب، ولسوف ينهض-فيما يزعمون- في الأوقات الحالكة ليعيد العدل في ربـوع العـالم. كذلـك يظهـر المخلـص في أسـاطير آسـيا الوسـطى ومـنطقة التبت، حيث يجسـده- في ملاحـم الفـترة السابقة على البوذية- الملك البطل جيسارGesar الذي ذهب، لكـن سـوف يولـد مـن جديـد في شمـبالا Shamballa في الشـمال، وهـي أرض أسطورية بين التبـت ومنغولـيا. لقـد أعلـن بـالفعل أنـه سـوف يعود: كانت آخر الكلمات التي نطق بها لأمـته قـبل اخـتفائه: "لم تفهمـوا عـني مـا قلـته. كلماتي إليكم جاءت قبل موعدها بوقت طويـل. لسـوف أرجـع إليكم مرة أخرى لأعيدها على أسماعكم من جديد". أما في الأساطير الـبوذية، فـالمخلص الـذي ينـتظر عودته هو بوذا الجديد أو مَيْتِرِيّا Maitreya الذي يجسد-

---

(*) نشرت بمجلة المعرفة السعودية.

عند أصحاب هذه الأساطير الحلم والأمل. ولسوف يظهر كذلك من جديد-فيما يزعمون في عصر يوصف بأنه عصر ذهبي تصل فيه الحياة الإنسانية ذروة الكمال. هكذا تزعم هذه الأساطير. وكل ثقافة من ثقافات آسيا البوذية أدمجت أسطورة ميتريا في تراثها. ومنهم أهل اليابان الذين ينتظرون أن تصل سفينته-حسب أساطيرهم- في عام يسمونه عام ميتريا، بعد زمان تقع فيه المجاعة. ستأتي سفينته محملة بالبضائع والمحاصيل التي تزيد عن حاجة الناس، وتعبر المحيط الفسيح حيث يحيا الآباء وتقيم الأرواح في الجانب الآخر منه. هذا زعمهم. أما أهل الصين، فيظهر عندهم خاليا من كل المعاني الروحية، ببطن ممتلئ ضخم، دلالة على عموم الرفاهية ووفرة الطعام.

وتسود فكرة البطل المخلص كذلك ملاحم العصور الوسطى الأولى في الغرب، مثل ملحمة بيوولف Beowulf وأنشودة رولانChanson du Roland . وقد تطورت صورة البطل في التراث الغربي، فصار لا يقاتل من أجل أمته، وإنما من أجل مثله العليا وحدها.

وفي الثقافة العربية يمكن النظر إلى شعر المديح في العصور الأولى على أنه إحياء لقيم البطولة في الممدوح الذي يحامي عن القبيلة، ويمدها بالعون، فهو شجاع في الحرب على أعدائه، جواد في السلم، جوده لأوليائه. والعلاقة الاشتقاقية بين "البطل"، بمعنى الشجاع ، و"بطل الشيء" بمعني أنه انقطع دوامه، تجعلنا نرى أن كلمة البطل ترجع في أصل معناها إلى إبطال الشر ومنع استمراره. ومثل ذلك إبطال شدة الزمان وإبطال كيد الأعداء إلخ. ففي البطولة معنى المنع واعتراض الباطل (الذي هو حينئذٍ مبطول، كما يقال فلان طاعم بمعنى مطعوم وكاسٍ بمعنى مَكْسُوّ، فهو فاعل بمعنى مفعول. وهذا من أسرار العربية وتوسعها في المعاني). وفي كتاب العين المنسوب للخليل بن أحمد: البطل الشجاع.. وبَطَلني فلان منعني عملي.

وقد ارتبط البطل كذلك في الثقافة العربية بفكرة الاكتمال. وفي لسان العرب في قول

عنترة:

بطلٌ كأن ثيابَه في سَرْحَةٍ يُحْذَى نِعالَ السِّبْتِ ليس بتَوْأَمِ

قال: مدحه بأربع خصال كرام: إحداها أنه جعله بطلا أي شجاعا. الثانية أنه جعله طويلا، شبهه بالسَّرْحة. الثالثة أنه جعله شريفا للبسه نِعال السِّبْت. الرابعة أنه جعله تام الخَلْق ناميًا، لأن التوأم يكون أنقص خَلْقاً وقوة وعقلا وخُلُقًا. هي إذاً فكرة "الإنسان الكامل"، لكن ليس على النحو الذي تناولها عليه فلاسفة الإسلام.

وفي أدبنا العربي الحديث، نستطيع أن نذكِّر القارئ الكريم برواية الأديب المعروف توفيق الحكيم "عودة الروح" التي يمكن أن تكون مثالا على تصوير فكرة البطل الذي ينتظره الشعب ليوحد روح الأمة ويستنقذها مما آلت إليه، تماما كما في كل قصص البطل المنتظر. ولنلاحظ ما في عنوان الرواية من فكرة العودة التي تنطوي عليها أكثر حكايات البطل القادم الذي غاب لكن سوف يعود.

كل الأمم في الحضارات المختلفة لها بطلها المنتظر، وله عندها اسم تشير إليه به. ويرى عالم التحليل النفسي الشهير كارل جوستاف يونج أن التطلع إلى المخلص يمثل حاجة حيوية داخل الروح الإنسانية، هي حاجتها إلى الأمان الذي تفتقده ولا تجده داخلها.

وفي مزاعم اليهود أنه رجل من نسل داود. ومنهم من يقول: بل يسبقه بطل منتظر آخر من ولد يوسف، يمهد الطريق له. وهي فكرة دخلت اليهودية- باعتراف علمائهم المعاصرين- في فترة متأخرة ولا أصل لها فيما بين أيديهم من توراة. والكلمة العبرية المستعملة هنا للدلالة عليه: مَاشِيَّحْ، ويكتبونها بالإنجليزية Moshiach . ومعناها الحَرْفِيّ: الممسوح بالزيت. والكلمة تشير إلى عادة لهم في مسح ملوكهم بالزيت عند تتويجهم واعتلائهم العرش. وهم يستعملونها بدلا من الكلمة الشائعة Messiah التي ارتبطت

بدلالات أخرى عند المسيحيين. وعلى ذلك فبطلهم الذي ينتظرونه يتوَّج ملكا في آخر الزمان فيما يزعمون. وقد ادعى كثير منهم أنه ذلك المنتظر. ومن هؤلاء رجل ظهر في القرن السابع عشر الميلادي يسمى شبتاي تسفيShabbatai Tzvi ادعى أنه ذلك المتوج الذي ينتظرونه. لكن هذا الرجل أسلم وأسلم من كان معه من اليهود، حين تبين له صدق دعوة الإسلام.

لقد نُسِخت اليهودية والنصرانية بنور الإسلام، وتبين الرشد من الغي، وبشر المسيح ابن مريم من قبلُ بنبي من بعده اسمه أحمد، بعثه الله بالهدى ودين الحق ليظهره على الدين كله. لكن أهل الباطل مازالوا سادرين في الضلال!

و"البطل المنتظر"، عبارة تحمل فكرتين اثنتين: الأولى فكرة "البطل" ""hero الذي يتصف بأنه جواد معطاء وشجاع مقدام، هو كالأب الذي يحامي عن أبنائه ويدفع عنهم كيد الأعداء، وهكذا كان معناها في اللغات الهندوأوروبية: "الحامي" أو "النصير". لكنها في الإغريقية ""eroe كانت تعني الكائن المقدس أو شبه المقدس الذي ينحدر حسب معتقداتهم الفاسدة من نسل الآلهة التي كانوا يقولون بها، فيسخِّر قواه لإنقاذ البشر أو تقديم العون لهم أو للفئة التي ينحاز إليها منهم. وهذه بالطبع تصورات وثنية كانت من وراء تحريف المعتقدات الدينية في النصرانية التي زعمت أن الله هو المسيح عيسى بن مريم. وكذبوا؛ قال تعالى: "وإذ قال الله يا عيسى بن مريم أأنت قلت للناس اتخذوني وأمي إلهين من دون الله قال سبحانك ما يكون لي أن أقول ما ليس لي بحق"، أو يزعمون أنه ابنه ضلالا وكفرا: قال جل شأنه: "ما كان لله أن يتخذ من ولد سبحانه".

أما الفكرة الثانية، فهي فكرة الانتظار. ولها وجهان أحدهما إيجابي، والآخر سلبي. فإن كان الانتظار معناه الرجاء والصبر ومناهضة اليأس والتطلع إلى رحمة الله لتغيير ما عليه العباد من ضر أو بلاء، فذلك داعٍ إلى العمل وتغييرهم ما بأنفسهم

والانصراف إلى ما هو مجدٍ من الأعمال ونافع. وفي مثل هذا الانتظار توجه إلى الله تعالى ودعاء. وهو أخلق أن تنجلي عنه الاستجابة، كما قال تعالى: "وقال ربكم ادعوني أستجب لكم". وكما قال: "قل ما يعبأ بكم ربي لولا دعاؤكم". وكل امرئ حينئذٍ هو بطل نفسه ينحو بها نحو الاكتمال، فيسوسها على أعمال الخير والشجاعة ويقاتل فيها عدوها الأكبر، وهو الهوى. وهو حينئذٍ بطل منتظر يُرجى أن يرى في جميع بني آدم. ولا يكون بطلا منتظرا من يعلن نفسه "الـ"بطل "الـ"منتظر. ففي هذا الإعلان مناقضة للفكرة نفسها، وما فيها من جهاد النفس ومنعها عن هواها. لأن في ذلك ركونا إلى حسن الظن بالنفس.التي قد تُموِّه على صاحبها، فتريه الباطل حقا. وإن كان الانتظار معناه التأجيل والتأخير، فقد يفضي ذلك إلى العجز وإعفاء النفس من مسؤلياتها وانتظار من يقوم عنها بواجباتها. وهذا هو الجانب السلبي في المسألة. وهي حينئذٍ مرتبطة بفكرة الأب كذلك الذي يراد أن يقوم من مرقده ليرى ما صنع أبناؤه من بعده ويعيد الأمور إلى نصابها، على نحو ما كان عليه الحال في حياته. وإذاً فهما معنيان ضدان تشتمل عليهما فكرة الانتظار. ولا يمكن أن يجتمعا معا.

ولخطورة فكرة الانتظار كان بعض أصحاب الحكمة يقولون: اجلس إلى النهر وانتظر، فسيأتيك التيّار بجثة عدوك. لأن في مثل هذا الانتظار قَصْديَّة وقوة توجه واستشرافَ آتٍ. وهو كالدعاء الذي ينطوي على إيقان بالإجابة، لو اقترن بالعمل الصالح بالطبع.

إن نفوس البشر وهي تتطلع إلى الخير والعدل والجمال، ترى نفسها محاصرة كذلك بقوى الشر، إما من داخلها أو من خارجها، أو منهما معا. فإن كانت الأولى، أعني إن كان يحاصرها الشر من داخلها، وجهلت ذلك، كانت هي الشر نفسه، وكان ذلك هو العمى الكامل. وهذا هو الصنف الذي يصدق أنه"... رجل جاهل ويجهل أنه يجهل،

فذلك شر فاجتنبوه". ونرى مثالا له في القوى التي تحاصر الخير وتزعم لنفسها التقدم، ولا تدرك واقع الحال التي هي عليها من نزولها من سلم الإنسانية في الدرك الأسفل.

لكن روح العصر الذي نحيا فيه تتجه إلى إبراز دور الجماعات، بدلا من التركيز على فكرة البطل الفرد التي سادت في القديم. لقد كُتِب التاريخ الإنساني القديم كله بحيث كان في المركز منه البطل الفرد؛ فلا أثر يكاد يذكر للجماعات والشعوب. وفي العصور الحديثة استفاضت كتابات المفكرين وكثر الإلحاح على دور الشعوب في توجيه شئونها، مع ما صاحب ذلك من صور الغوغائية التي كادت تودي بالقيم الاجتماعية النبيلة التي كافحت البشرية من أجلها طويلا، كالنجدة والمروءة والتضحية وروح الإيثار إلخ. ولكن ذلك لا يجعلنا نلغي دور الأمم الحاسم الذي لا يجب تعطيله. لقد ظهرت فكرة البطل الفرد باعتبارها علاجا لما تعانيه مجتمعاتنا المعاصرة عند بعض المفكرين المسلمين في العصر الحديث في فكرة "المستبد العادل". وهو رجل يجمع أمور الأمة في يديه، لكنه يصرفها بما يقتضيه شرع الله من استقامة الضمير والعدل بين الناس. وكأن المجتمعات لم تصل بعد إلى درجة الرشد التي تؤهلها لأخذ زمامها بأيديها. وقد يكون في هذه الفكرة بعض الحق، لكن فكرة العدل تظل مهددة أبدا مالم تكن ثمة العيون اليقظة التي ترعاها، ويكون بعض الناس ضمير بعض إذا غفل نبهه وإذا حاد أرشده. وهذا يقتضي أن تضطلع الشعوب بمسئولياتها والسهر على حماية فطرة الله التي فطر الناس عليها وحراستها مما قد يترصدها من قوى الشر ونوازعه.

لقد ثار جدل واسع حول حاجة المجتمعات الحديثة إلى دولة المؤسسات التي هي بديل البطل، والتي تبقى بعد أن يزول البطل وهي ضمان الاستقرار. لكن تظل الحاجة قائمة إلى الضمير الفردي الذي هو الأساس وهو الضمان الحقيقي لرسوخ العدل. لا غنى عن المؤسسات في المجتمعات الحديثة كأداة لتنظيم المصالح المتشعبة واستقرار القوانين

والشرائع التي يتساوى أمامها جميع الناس. لكن لا غنى كذلك عن تزكية روح الفرد وتطهير ضميره الذي ينبغي أن يكون رقيبا يقظا كذلك على المؤسسات. فالمؤسسات، وإن انبنت على أساس من الحاجة إلى مشاركة الناس جميعا، قد تنجرف إلى الانحراف، وخاصة مع تقادم الوقت. وهو ما صار يشكو منه الناس، وخاصة ذوي العقول والفكر منهم، في بعض بلاد العالم الذي يطلقون عليه الآن العالم المتقدم أو العالم الحر- تلك البلاد التي يُنظر إليها على أنها نموذج لدولة المؤسسات. يقول الأستاذ توم روز، وهو أستاذ متقاعد للعلوم الاقتصادية في إحدى كليات بنسلفانيا عن صور الطغيان المختلفة للحكم المدني في أمريكا:

"الجانب السيئ في الحكومات المدنية هو ذلك الميل الطبيعي لدى الحكام المدنيين لسلب المواطنين حرياتهم- هؤلاء الحكام المدنيون الذين هم على استعداد دائما لتغيير الشرع الإلهي وتحويل الحكومة المدنية إلى لعنة بدلا من أن تكون مصدر خير. فهم ميالون إلى التمرد على الشرع الإلهي الذين هم مفوضون للعمل به، بدلا من أن ينهضوا بحماية الحرية الفردية لكل مواطن ومسئوليته تجاه ربه والتشبث بذلك والوصول به إلى أقصى مدى ممكن. إنهم بدلا من ذلك يتواطأون ويتآمر بعضهم مع بعض لانتهاك القيود التي فرضها الله على الحاكمين لحماية السلام والخيروإشاعته بين الناس" (مجلة: The Christian Statesman، العدد١ المجلد ١٤١) .

يشرح الكاتب في مقاله هذا كيف تتآمر المؤسسات الحاكمة على الدستور الأمريكي الذي وضع منذ مائتي عام، بعد أن أريقت دماء غزيرة في وقت اشرأبت فيه نفوس الناس وحمي فيهم وطيس الرغبة والتطلع إلى الحرية من ربقة الاستبداد البريطاني الذي كان يحكم بلادهم، فقاتلوا من أجل ذلك طويلا وخاضوا في سبيله حربا ضارية. وبيّن الكاتب كيف يتأقلم الناس في بلاده مع ما يخسرونه تدريجيا كل يوم من حرياتهم، بحيث لا

يشعرون به. ثم لا يدركون إلا بعد فوات الأوان!"

لا نكران في أن مقاومة الشر والتطلع إلى زواله هو الحلم الذي يتجسد في البطل المخلص. ولكن ما الخير وما الشر: من الذي يحددهما؟ هل هو الناطق بالأساطير وبالحكايات والأغاني، أو حتى بالأفكار السياسية؟ الأمر حينئذٍ بحسب ما يراه هو من رؤية ذاتية ضيقة؛ فالخير ما يتفق مع أهوائه والشر ما يناقضها: الشر أعداؤه والخير أولياؤه. وتلك هي النظرة الطفولية التي لم تبرحها البشرية بعد. وحين تصل إلى درجة النضوج ستعلم أنها إن كفت عن هواها وأصغت للحكمة والعقل والرشد أكثر من إصغائها لصوت الهوى، كفّت عن الحروب وعن الرغبة في التدمير والاقتتال وبدأ عصر جديد من التفاهم والتعاون بين الشعوب. وهذا العصر قد بدأ بالفعل- لو تنبه المستكبرون! بدأ منذ ميلاد الرحمة المهداة، لكن مازال في العالم من يضع العقبات دون الإصغاء لهذا الصوت الكريم النبيل.

أنا والدباسي وشاعر من اليمن

دعاني أخي الدكتور عبد الرحمن الدباسي، وكان مديرا لمركز البحوث بجامعة الملك سعود إلى المشاركة في سلسلة الدراسات التي يصدرها المركز، فقدمت له شعر شاعر من شعراء اليمن الأقدمين كنت قد شغلت به قبل ذلك بزمن طويل. وكان ذلك الشاعر "ابن القم" شاعر الدولة الصليحية الأول في القرن الخامس الهجري الذي تولى ديوان الإنشاء في دولة الصليحيين. وكانوا يلقبونه "متنبي اليمن". وقد وقعت له على رسالة أدبية مشهورة إلى الداعي سبأ، دلت على علو كعبه وطول باعه في صنعة الكتابة الأدبية. ورأى بعض نقاد الأدب من ذوي الخبرة بالشعر ورياضة القول فيه، بل شهد لهم الناس بطول الباع، وأعني بذلك البردوني، أنه لا يقل عن مهيار أو الشريف الرضي، وأنه امتداد لعهد"مسلم" و"البحتري" إلخ. وهناك حكاية يجدر بنا أن نوردها في ذكر ابن القم عن بعض طلاب الأدب أنه دخل العراق وحضر مجلس الوزير، ولم يعين لنا اسم ذلك الوزير، لكنه قال كان عنده جماعة يتذاكرون الشعر، "فقال لي: هل تحفظ شيئا لأحد من أهل اليمن، فأنشدته قول ابن القم من قصيدته التي يقول فيها:

الليل يعلم أني لست أرقده ... فلا يغرنك من قلبي تجلده
فإن دمعي كصوب المزن أيسره ... وإن وجدي كحر النار أبرده
لي في هوادجكم قلب أضن به ... فسلموه وإلا قمت أنشده
وبان للناس ما قد كنت أكتمه ... من الهوى وبدا ما كنت أجحده

وكان الوزير متكئا فاستوى جالسا واستعادها مرارا، ثم بعثني في الموسم إلى مكة أبتاع له ديوان ابن القم. فلما جئته به كان أقوى الذرائع في خلطته والانقطاع إلى جملته". هكذا

أورد عمارة الحكاية في تاريخه.

وقد كنت أردت أن أجعل في إهدء الكتاب: إلى الذي أغراني بإخراج الكتاب، وأن أجعل في الإهداء أنه الكتاب الذي يدين له بالخروج إلى الدنيا. على أن الصديق الكريم ذهب عن المركز وذهبت حماستي ولم يخرج الكتاب إلى النور، وبقي حبيسا عندي يتشوف إلى الدنيا ولا يراها، ويسمع عنها ربما من جيرانه من الكتب التي وضعته بينها تؤنسه ولكن لا تذهب وحشته.

غير أن هذه القصة ليست مرادي من ذكر هذا الكتاب، وإنما أردت أن أجد مناسبة لما وددت أن أسجله من الإشارة إلى جلساتي مع صاحب "الشعر في حاضرة اليمامة" التي شهدت بعلمه الأصيل وروحه الصادقة ونبل أخلاقه. وأردت أن أسجل له- وقد قرأ مخطوط كتابي- لقطة ذكية دلت على بصيرته واستحقت عندي أن تدرج في النوادر التي يسجلها قراء المخطوطات والنصوص القديمة عندما يتحدثون عن نوادرهم في فك ألغاز المخطوطات:

ذكرتْ الكتب التي ترجمت لابن القم أنه أبو عبد الله الحسين بن علي بن محمد. وزاد ياقوت في معجمه ابن ممويه. وهذه الزيادة شيء تفرد ياقوت به بين جميع مصادر ترجمته. وقد بقيت على الظن أن "ممويه" أعجمي مركب، كنفطويه وسيبويه وغيرهما من الأعلام المختومة بـ"ويه". ولكن أشعار ابن القم كانت قد دلت عندي على أن له نسبة في العرب خالصة، لا يمكن للعجمة أن تتطرق إليها. ولذلك كنت اكتفيت في التعقيب على ياقوت بالقول: "لعله وهم في ذلك؛ فقد كانت نسبته عربية خالصة كما تدل على ذلك أشعاره". والذي دعاني إلى التوقف عند هذا الحد في قراءة اسم الشاعر ما في تسميته من "ابن القم" التي يمكن أن توجد في أسماء غير العرب من الأعاجم. فظننت أن ياقوت ربما خلط بينه وبين ابن قم آخر. لكن لم يخطر لي بالبال أن في ممويه

تحريفا، وأنها ما اهتدى إليه الدكتور الدباسي- زاده الله تبصرا- حين قال لي: هي معاوية، كتبت على طريقة القدماء: مُعَوِيَة. وقد وقع هذا في إحساسي كما يقع الكشف، ولا أدري لماذا، بالرغم من أن ذلك ينطق ببرهانه كما تنطق الشمس ببرهانها.

وأنا لي نوادري كذلك في هذا المقام، وربما صادف القارئ شيئا منها في بعض مقالات هذا الكتاب، لكني أنساها وتبقى نادرة الدباسي.

ولما كنت لم أجد في الرد على كريم خلقه وعنايته بأمر العبد الفقير إلا ما يجد العاجز، فقد كنت حريصا على أن يظهر الكتاب ليجد على غلافه قولي: إنه الذي عناه الشاعر بالبيت:

إنما يعرف ذا الفضل من الناس   ذووه لولا أني لا أزكي نفسي.

وإذ قد فاتني ظهور الكتاب، فلا أقل من تسجيل تلك اللحظة من اللحظات التي ينتقيها المرء في احتساب الأعمار حين توضع في موازين الحساب.

عمل "المانع" في "المآخذ"

ما عليه من مآخذ! (*)

استقبلت المكتبة العربية بأخرة كتابا نفيسا من كتب التراث التي لا غنى عنها لطلاب الأدب، وخاصة ذوي الاهتمام منهم بأدب شاعر العربية الأشهر أحمد بن الحسين، المعروف بالمتنبي، هو كتاب المآخذ على شراح ديوان أبي الطيب لابن معقل الأزدي المتوفى سنة ٦٤٤هـ.

وابن معقل الأزدي أديب شاعر له ديوان شعر، وكتب أخرى غير كتاب المآخذ. عده مترجموه من علماء أدباء الدهر وشعرائه، ووصفه محبوه بحجة العرب وافتخار أهل الأدب. وله في كتابه المآخذ نظرات تفرد بها واستنباطات لم يسبقه إليها أحد من الشراح على كثرتهم. قال في قول المتنبي:

كن لُجَّةً أيها السماح فقد   آمنه سيفه من الغرق

"...أي كثيرا مثل لجة البحر، فإن سيفه يؤمنه من الغرق، من قولهم: فلان غرق في العطاء، إذا أكثر منه فأذهب ماله. أي: سيفه يؤمنه من الإقلال، بقتل أعدائه، وأخذ أموالهم. فجعل سيفه بمنزلة السفينة التي تحمله بما يكسبه مؤمنا له من الغرق"

(ج٢ص١٠٥)

وتظهر قيمة كلامه هذا حين نقارنه بقول غيره من الشراح على علو كعبهم ومقامهم، كأبي العلاء إذ يقول في شرح البيت:

(*) ورقة نشر على أربع حلقات في جريدة الجزيرة.

"يقول: كن أيها السماح كلجة البحر، فسيف هذا الممدوح يؤمنه من أن يغرق، فادّعى أن سيفه يؤمنه من كل الحوادث. هذا إفراط بيِّن المبالغة وتجاوز الحد".

مما دعا ابن معقل إلى أن يعقب عليه بقوله:

"هذا قول أبي العلاء، وهو شاعر، فما قولك في غيره من شراح الديوان؟! وأبو الطيب لم يدَّع أن سيفه يؤمنه من كل الحوادث. وإنما قال: ..."

وإشارة ابن معقل هنا إلى شراح الديوان تتضمن ابن جني الذي قال في تفسير البيت:

"أي: سيفه له جُنَّةٌ من كل عدو ناطقا كان أو غير ناطق".(ج١ص١٩٢)

ولذلك يعقب عليه وقد استفزه التفسير بقوله:

"هذا يقال له فيه: دعوه فإنه يهجر" من الهُجْر وهو الفحش في القول.ثم يقول: "والمَعْنِيّ وصفه له بكثرة العطاء والشجاعة".

وإنما التفتُّ إلى هذا المثال لأنه يلخص ما لاحظته على ابن معقل من أنه يمثل في نقده ما يسمونه في النقد الحديث الناقد المُزَوَّد، أي المزود بالمعرفة بتقاليد القول الأدبي وتراثه السابق، أو قد يسمونه بتسميات أخرى. (راجع ذلك بالتفصيل في كتابي نظرية القارئ). ففي ملحوظ ابن معقل دائما شعر السابقين وفي محفوظه أبدا وفي خاطره وهو يتتبع الشراح شعر المتنبي جميعه. حين يأتي لفهم بيت من أبياته، كثيرا ما تراه يقول: المعنى كذا لقوله في موضعٍ آخرَ كذا إلخ.

وهل ثمة ما هو أدل على معرفته وتمكنه من الشعر الذي ينبري له من أن أبا العلاء، وهو الشاعر المتمكن من شعر أبي الطيب الذي عُرِف تعصبه له وحميته دونه حتى جر ذلك عليه الوبال في قصته المعروفة ببغداد في مجلس الشريف المرتضى، أقول: هل أدَلُّ على ذلك من أن أبا العلاء تند عنه أحيانا ملاحظة أمور ظاهرة في شعر المتنبي،

كظاهرة التصريع الذي أسميه التصريع المستأنف، وهو التصريع في غير الأوائل، أي في داخل القصائد (راجع بحثاً لي عن التصريع المستأنف ضمن كتابي السابق الإشارة إليه)، ولكنها لا تند عن صاحب المآخذ. ومن ذلك بيت المتنبي:

وما بلد الإنسان غير الموافقِ ولا أهله الأَدْنَوْنَ غير الأصادقِ

قال أبو العلاء: "هذا البيت قد ضعف بالتصريع ضعفا بيِّنا، وهو كالمنقطع من معنى ما قبله. ولم تَجْرِ عادة أبي الطيب بالتصريع في غير الأوائل"، فيقول ابن معقل، وهو العارف الخبير: "بلى قد جاء في قصيدته الدالية التي يمدح بها عضد الدولة وهي :

أزائر ياخيال أم عائدْ

قوله:

يا طفلة الكف عبلة الساعدْ على البعير المقلد الواخدْ

وفيها:

حكيت ياليل فرعها الواردْ فاحك نواها لجفني الساهدْ

وفيها:

ياعضُدا ربه له العاضدْ وسائرا يبعث القطا الهاجدْ

وهذا التصريع ، كما ترى في قصيدة واحدة". وأقول الأمثلة على التصريع في غبر الأوائل عند المتنبي كثيرة. (راجع بحثي السابق الإشارة إليه)

أعود إلى فكرة القارئ المزوَّد informed، لأربط بين تفسير ابن معقل السابق لبيت المتنبي:

كن لُجَّةً أيها السماح فقد آمنه سيفه من الغرق

وبين تفسير الأصمعي لبعض شعر الخنساء، في قصة جرت بينه وبين أصحابه وقد سجدوا بين يديه حين قدم لهم تفسيرا لهذا الشعر مختلفا عما قدموه وما فهموه. "كانوا

قد تذاكروا قول الخنساء في أخيها صخر:

يذكرني طلوع الشمس صخرا   وأبكيه لكل غروب شمس

فسألهم عن "معناه" . وجاءت إجاباتهم في إطار ما يسميه علماء اللغة "المقدرة" اللغوية ، أي في إطار معرفتهم بالألفاظ وحدها: هي لا تنساه أبدا ، فهي تذكره في الصباح كما تذكره في المساء .وهذا لون من الفهم يحصله كل من له معرفة باللغة وحدها لا يتجاوزها إلى معرفة واسعة بالأدب، فهم يقفون عند الحدود التي تحققها اللغة الإيصالية. لكن الأصمعي قدم فهما آخر ، فقال: تذكره وقت الغارات واحتياج الحي إلى الأبطال، وذلك عند طلوع الشمس، وتذكره وقت الغروب عندما يقدم القِرَى وتنصب الجفان للضِّيفان . وتلك قراءة أدبية تستمد من المعرفة بتقاليد الشعر العربي في مدح الأبطال بالجمع بين ما يمكن تسميته مقامي جلال وجمال، وهما المتمثلان في البأس والجود . البأس جلال والجود جمال. قال الشاعر، وهذا مثال مما لا حصر له من الأمثلة:

كفاك كف ما تليق درهما   جودا وأخرى تعط بالسيف الدما"

(راجع بحثا لي منشورا في مجلة علامات، تحت عنوان: النقد الأدبي المعاصر في كتابات عبد الله الغذامي، ويقع ضمن كتابي "آفاق النظرية الأدبية المعاصرة- تحت الطبع والإعداد)

لقد تنبه ابن معقل لفكرة الجمال والجلال عن اقتدار، حين استخرجها من بيت المتنبي: العطاء والشجاعة. وهذا ما يشار إليه بفكرة الناقد الخبير، أو ذي الخبرة، أو القارئ الضمني أو الناقد المثالي إلخ.

ومهما يكن من أمر، فليس غرضنا من هذا المقال أن نخوض في الكلام عن ابن معقل، فلذلك حديث آخر. وإنما أردت به أن أتحدث عن الجهد المحمود الذي بذله في إخراج كتابه إلى المثقفين والباحثين وجمهور القراء باحث كريم ممن أدلجوا وقد نام الناس.

الكتاب قام بتحقيقه الدكتور عبد العزيز المانع الأستاذ بكلية الآداب جامعة الملك سعود الذي أبلى فيه بلاء حسنا، يظهر في تعقبه الواسع للشواهد الشعرية في دواوين الشعر العربي في العصور المختلفة منذ الجاهلية وحتى عصر المؤلف، وفي غيرها من المصادر الأدبية، كما يظهر في تخريجه قوافي أبي الطيب من الشروح ومصادر أخرى. والشواهد الشعرية وحدها في الكتاب تربو على ألف شاهد شعري تقصاها جميعا في الدواوين المختلفة وعكف على تبيين بحورها ونسبتها إلى قائليها وضبطها ضبطا تاما.

كذلك فقد قام المحقق بعمل لا يكاد ينهض له أحد من المشتغلين اليوم بتحقيق التراث، وهو الضبط التام لكل كلمة في الكتاب، مع ما يقتضيه ذلك من الفهم التام للنص. هذا غير ردّ كل بيت ورد فيه من أبيات المتنبي وغيرها -كما ذكرنا- إلى البحر الشعري، وغير المجهود الواسع الذي يتمثل في فهارس الكتاب بأجزائه الخمسة. ولا أتحدث عن معاناته في التوفر على نسخ الكتاب وغيره من المخطوطات التي اعتمد عليها للوصول بالكتاب إلى هذا المستوى اللائق. وهذا كله جهد حميد جزى الله صاحبه عنه الخير وأثابه.

لقد غبطته على كتاب ابن معقل وعمله فيه معا. فالكتاب يتناول أهم شروح ديوان أبي الطيب، وهي الشروح الخمسة: شرح ابن جني، وشرح أبي العلاء، وشرح التبريزي وشرح الكندي شيخ المؤلف وشرح الواحدي.

ورغبة المانع الحادة في التدقيق تثير رغبة موازية عند قارئ المآخذ في أن يكون مدققا بدوره في القراءة. التدقيق يعدي بالتدقيق. وكأن لسان حاله يقول: وفي ذلك فليتنافس المتنافسون. وقد عنت لي بعض الملاحظات التي أردت بها في الأساس أن أحيي جهده وأن أنوه به، لا أن أجاري صاحب المآخذ في البحث عن المآخذ، فهي على أي حال قليلة. وهي إذا قيست إلى حجم الكتاب أو إلى جهد صاحب التحقيق وصبره،

لم تكن شيئا مذكورا، بل هي حينئذٍ ترتد على صاحبها فتكون مآخذ عليه لا له. وهذا كما قال أبو الطيب:

فأجود من جودهم بخله وأحمد من حمدهم ذمه

ولكن المانع كان قد أغراه صاحب المآخذ- من قبل بشيء من اتباع خطته في توجيه السهام، فكان هذا أول مرميٍّ بها في أول شيء يقال عن شعره، إذ قال في المقدمة عنه:

"هو أقرب ما يكون إلى شعر العلماء، الذي يبتعد كثيرا عن الطبع، ويقرب أكثر إلى الصنعة، فموضوعاته تنحصر في المواعظ بالإقلاع عن الخمر، أو الغزل البارد، أو الأحاجي والألغاز."

بل هو لا يرتضي حكم الصفدي على شعر ابن معقل أنه "شعر متوسط يقارب الجيد"، حتى يكر عليه معيدا صياغته -فيما يخبرنا- فيقول:

"إن شعر ابن معقل شعر دون الجيد، أو هو شعر ضعيف، إذا قيس بشعر الشعراء المعدودين حتى في عصره الذي تدنى فيه المستوى الفني للشعر. ولعل حكم الصفدي يؤيد هذا".

وكنت أود لو توقف صديقنا المحقق عن الحكم حتى يتيسر له الاطلاع على ديوان الشاعر، إن سمحت له الأيام بذلك. فإن الذي تيسر له من شعر ابن معقل مجموعة أبيات اختارها له بعض معاصريه أو غيرهم ولا يزيد مجموعها عن ستة وستين بيتا، هي كل ما انتهى إليه المانع بعد أن بذل غاية جهده لجمع مقطعاته الشعرية في المصادر المطبوعة والمخطوطة. وقد أوردها في مقدمته التي قدم بها للكتاب. ولست أوافقه في استنباط أن هذه النماذج المذكورة في الكتب التي رجع إليها

"تعد من أرقى مستويات شعره، في رأيه[يعني في رأي صاحب الشعر نفسه]؛ لأنه ينشده

لعلماء عصره كابن العديم، وابن النجار، فكل منهما يقول مقدما لهذه المقطوعات: "أنشدني"... ولا بد أنه اختار لهم من شعره أحسن ما عنده."

أقول لا أوافقه على هذا الاستنباط لأن التجربة تدل على أن شعر الاختيارات يشهد دائما على ذوق صاحب الاختيار وليس على مستوى الشاعر جودة أو ضعفا. وكونه أنشدهم ذلك بنفسه ليس دليلا قاطعا على شيء، فربما كان يختار لهم ما يجاري أذواقهم. والناس يقولون الشعر لتكون لهم منزلة عند السامعين، فهم-أعني السامعين أو الجمهور- دائما في أحلامهم وفي يقظتهم.وهم دائما في سلوكهم كما هم في أقوالهم.

وحتى لو كان ابن معقل شاعرا ضعيفا، فما كنت أحب لباحث جاد ومتضلع كالدكتور المانع أن يجاري تلك النزعة التي سيطرت علينا جميعا منذ عصور بعيدة، لتقسيم الشعر كغيره من الأشياء تقسيما طبقيا: أعلى وأدنى وسيد ومسود إلخ؛ فإن الناس في بلاد الدنيا الآن ما عادوا يدرسون شعر الشعراء لجودته أو ينفرون عنه لضعفه، أو ليحكموا عليه كذلك بالضعف أو بالجودة. وإنما صاروا يدرسون فيه قيما ثقافية واجتماعية مخبوءة فيه من قيم العصر وثقافته لا تسلم أنفسها للقراءة المريحة، التي تأتي فيها المعاني رهوا. ذلك أن النصوص ليست شفافة على هذا النحو الذي أردناها نحن عليه. إن الحكم بالضعف على الشعراء يغري بالزهادة في قراءة أشعارهم، في الوقت الذي نريد أن نحرِّض على الإقبال عليها. ثم إن الإلحاح الدائم على شعر الفحول بالطريقة التي اعتدناها في العصور المتأخرة— وهو شيء لا يغض من قيمته أحد- لا يقوي في نفوس الناشئة من طلاب الأدب فكرة التميز والإبداع والرغبة في الإتقان والإحسان بقدر ما يقوي فيهم الشعور بأن الناس صنفان وطبقتان وجنسان، وأن الطبقية في كل شيء. والفرق بين تزكية الشعور بالرغبة في الإتقان أو الإحسان الذي يأتي بالجهد والصبر وطول المداومة على الشعر وقراءة الأدب، وبين تأكيد فكرة أن الفرق بين الأدنى والأعلى في الشعراء

وغيرهم راجع إلى الحظ وحده وإلى المكونات الوراثية ليس غير، أو إلى الموهبة الطبيعية التي لا حيلة لأحد فيها، وليس راجعا إلى العمل والصبر والاجتهاد، أقول الفرق بين المعنيين شعرة. فلماذا لا نجعلها كشعرة معاوية، نحفظها ولا نقطعها؟

حسناً، لا أقول نُضيِّع النهج القديم في التفرقة بين عالٍ وأدنى، ولكن نضيف إلى ذلك نهجا آخر، ونجمع إلى الذوق القديم ذوقا جديدا، وننظر ماذا ستكون النتيجة.

من أجل ذلك كنت أدعو إلى الانصراف إلى درس الشعر واستخراج مكنوناته التي لا يبوح بها إلا بالجهد الجهيد، بغض النظر عن منزلته في الصنعة الشعرية، وهي -أعني الصنعة الشعرية- كانت من الشواغل الأساسية لابن معقل في تفسيره شعر أبي الطيب على أي حال!

لقد بلغ العمل الذي أخرجه المانع إلى الناس من الدقة حدا يشعر معه قارئه بالتحدي-إتقان يتحداك في كل زاوية من الكتاب وعند كل نظرة فيه، في زمن لم يعد يعبأ فيه أحد بالتدقيق أو الإتقان، بل استوت الأنوار والظلم، واستنسر البغاث، وقال السها للشمس أنت خفية، وطاولت الشهبَ الحصى، وعيَّر قُسًّا بالفهاهة باقل. وإنما العقلاء من لا يكفون عن أن يقولوا للمحسن أحسنت وللمسيء أسأت؛ إذ عندها تقوى حوافز العمل والاجتهاد، بل الإبداع والابتكار.

على أني وأنا أنوه بهذا العمل الجليل، سمحت لنفسي أن أشارك المانع في قراءة النصوص وأن أختلف معه في مواضع:

فأول ذلك بيت المتنبي (ج١ص٣٨):

حملتُ إليه من لساني حديقة　　　سقاها الحِجى سَقْيَ-الرياضَ- السحائبِ

حيث قرأه:

....　　　.......... سقيَ الرياضِ السحائبِ

بجـر "الـرياض" عـلى الإضـافة. وإنما هي مفعول به للمصدر"سَقْي" الذي يعمل عمل الفعل كمـا هـو معـروف. وقـد فصل به بين المضاف والمضاف إليه. وهذا لا يجوز إلا في الشعر.وله أمثلة غير قليلة، منها قول الشاعر:

فداسهم دَوْسَ –الحصادَ– الدائسِ

وقوله:

يفركن حب السنبل الكنافجِ

بالقاع فركَ– القطنَ– المحالجِ

وقـد جـاء الفصـل بـين المضـاف والمضـاف إلـيه في قـول بعـض الأعـراب: إن الشـاة تسمع صـوتَ–قـد عـلم الله–ربِّهـا، فتقبل إلـيه وتثغو. ولكن ذلك لا ينقاس في الكلام، بل ولا في الشـعر عـند أكـثر الـنحويين. وإنمـا أجـازه بعضـهم، وبمذهـبه أخـذ أبو الطيب. ولو رجع الأسـتاذ المـانع إلى بعـض كتـب الضـرورات الشعرية، لوجد فيها أمر البيت على التفصيل. وهـو ماكـان يجـب أن يـزود حاشـيته بـه، لكنه أضرب عن هذا الضرب من المصادر جملة وتفصـيلا، رغـم كـثرة دوران مسـائل الضـرورة عند شراح المتنبي وعند ابن معقل. ولا أدري إن كـان ذلـك مـنه غضـا مـن قيمة هذه الكتب، ومن بينها كتاب أخرجه العبد الفقير، هو كتاب ضرائر الشعر لابن عصفور الذي كان معاصراً لابن معقل الأزدي؟!

كذلـك أخـتلف معـه في قـراءته ما جاء من قول الشاعر شاهدا على القلب، حيث أورد الكلام هكذا:

"وقوله: أتتركني معناه: أأتركك.........فقلب الكلام،

كما قال الآخر: {البسيط}

.... كأنما أسلمت وحشيَّةٌ وهقا

والوهق يسلم الوحشية". (ج٥ ص٣٥٢)

وأقول الشعر ليس من البحر البسيط. وصحة قراءته :

.... كما   أسلمت وحشيَّةٌ وهقا

وهذا بحر المديد. والبيت بتمامه :

أسلموها في دمشق كما   أسلمت وحشية وهقا

ولم ينسب الأستاذ المانع البيت إلى قائله، واكتفى بأن قال: "ورد شطر هذا البيت عند الواحدي...وابن المستوفي......دون نسبة". وهذا كلام يحتاج إلى تصحيح من عدة وجوه، فليست الإشارة فيه إلى بيت، وإنما إلى شطر بيت (متوهم). وكان ينبغي أن يكون الكلام: ورد هذا الشطر من البيت إلخ. ثم إنه ليس شطرا. وقد نسبه سهوا أو خطأ من الطابع في الفهارس(ص٤٨٣) إلى المتنبي.

أقول: والبيت ضمن مقطوعة من أبيات لعبيد الله بن قيس الرقيات يذكر فيها أم البنين، منها:

قد تولَّى الحيُّ فانطلقا   واستطارت نفسُه شِقَقَا

غادروا لا در درُّهمو   حين راحوا جُؤذرا خَرِقا

قد تمنَّيْنا زيارتَه   لو أتانا الزَّوْرُ مُنْسَرِقا

لقضينا من لُبانَتِهِ   إنما يشتاق من عشقا

أسلموها في دمشق كما   أسلمت وحشية وَهَقا

لم تدعْ أمُّ البنين له   معهُ من عقله رمقا

والبيت على أي حال من الشواهد التي تتردد كثيرا في المصادر المختلفة شاهدا على القلب في الكلام، وقد جعله ابن فارس من سنن العرب في كلامها، وقد يكون في الكلمة مثل جبذ وجذب وفي القصة كما في بيت ابن قيس الرقيات وغيره.

كذلك قرأ المانع بيتا لأبي نواس على هذا النحو:

يا عمرو أضْحَيْتُ مُبْيَضّةً كبدي   فاخضِبْ بياضاً بعُصْفُرِ العنبِ(ج٥ص٢٠)

والبيت كما ذكر من البحر المنسرح، فلا يكون شطره الأول إلا هكذا:

يا عمرو أضْحَتْ مُبْيَضّةً كبدي

كذلك قراءته قول الشاعر (ج٥ ص٣٠١):

وما خبرُهُ إلا كآوى يُرَى ابنُه   ولم يُرَ آوى في الحزون ولا السهل

صحته:

وما خُبْزُه ....

وقد ذكر الأستاذ المانع أنه لم يعثر على البيت فيما راجعه عنه من مصادر. وأقول: البيت موجود فيما رجع إليه من دواوين شعرية. ولكن مرت عينه عليه ولم يره، فجل من لا يسهو، لا يعزب عنه مثقال ذرة في الأرض ولا في السماء. البيت لأبي نواس ضمن أبيات يقول فيها:

على خُبْزِ إسماعيل واقيةُ البُخْلِ   فقد حل في دار الأمان من الأكل

وما خبزُه إلا كآوى يرى ابنـــه   ولم ير آوى في حزون ولا سهـل

وما خبزه إلا كعنقاء مغــــرب   تصوّر في بُسْط الملوك وفي المُثُـــل

وما خبزه إلا كليب بن وائـــل   ومن كان يحمي عزه منبت البقل

وإذ هو لا يسْتبّ خصمان عنده   ولا الصوت مرفوع بجد ولا هـزل

وبيت أبي نواس:

وما خبزُه إلا كآوى يُرَى ابنُه   ولم يُر آوى في الحزون ولا السهل

إنما هو من قول الطرماح، وذكره أبو العلاء في الفصول والغايات:

كأم حُبَيْنٍ لم ير الناس غيرها   وأودى حبين في القرون الأوائل

وأم حبين علم على أنثى الحرباء.

وإذ قد تطرقنا إلى ذكر السهو، نقول: لا يمتنع عليه إنسان، وهو يتطرق إلى ما لا يُتَوقَّع فيه أكثر مما يتوقع أن يكون فيه، ومن هنا جاءت تكملة المانع لقول المتنبي في قصيدة الحمى:

يقول لي الطبيب أكلت شيئا ....

بنقل أحد طرفي معادلة المتنبي موضع الآخر:

.... وداؤك في طعامك والشراب(ج١ص٤٦)

ووضعه في فهارسه ضمن حرف الباء (ج٥ص٤١٧)، أو ربما كان من سهو الواحدي الذي نقل عنه.

وقصيدة الحمى المشهورة قصيدة ميمية ،وفيها:

أقمت بأرض مصر فلا ورائي تخب بي المطي ولا أمامي

وملنيَ الفراش وكان جنبي يمل لقاءه في كل عام

وزائرتي كأن بها حياءً فليس تزور إلا في الظلام

يقول لي الطبيب أكلت شيئا وداؤك في شرابك والطعامِ

وما في طبه أني جواد أضر بجسمه طول الجمام

ومما ذكر الأستاذ المانع أنه لم يعثر عليه في المصادر من أبيات الشواهد الشعرية، قول الشاعر (ج٤ص١٢):

راقب الفرصة حتى أمكنت ورعى السامر حتى هجعا

والبيت لمجنون بني عامر وروايته:

رصد الخلوة حتى أمكنت ورعى الساهر حتى هجعا

كذلك فإنه ذكر قول بعض العرب يصف مطرا: رأيت غيثا معدا، متراكبا جعداً، فأورده على هيئة الشعر، وجعله من مجزوء الكامل:

رأيتُ غيثاً مَعْدا   مُتَراكِباً جَعْداً

وعلق بقوله: "لم أعثر على هذا البيت فيما رجعت إليه من مصادر". وأرجح أنه كلام يشبه الشعر وليس بشعر، لكثرة ما يدخله حينئذ من الزحافات والعلل والخروج على الأوزان المعهودة!

وعلى عكس ذلك، أورد (ج٥ص١٩٧) ما يُظَنّ أنه شعر أو رجز على أنه من الأقوال، وهو"الجودُ جودُ حاتِمٍ، والحِلْمُ حِلْمُ أحْنَفَ"، وعلق عليه بقوله: لم أعثر عليه في كتب الأمثال التي رجعت إليها. وأرى أن تُحذف هذه الحاشية.

وقول الشاعر:

أبتِ الروادِفُ والثُّدِيُّ لِقُمْصِها   مَسَّ البُطون وأن تَمَسَّ ظُهُورَا

المشهور أنه لعمر بن أبي ربيعة، وهو في ديوانه مع بيت آخر. ولم يذكر المانع ذلك، بل ذكر (ج٥ص٧٢) عن ابن وكيع أنه منسوب لرجل من كلب إلخ. أقول: لعل ذلك هو الصحيح، ولعله نُسِب خطأ إلى عمر.

وقول الشاعر:

ظلت تسائل بالمتيم أهله   وهي التي فعلت به أفعالها

علق عليه (ج١ص٥٩) بقوله: "البيت مع بيت آخر، عند ابن داود الأصبهاني............منسوبين للأعشى ولم أجدهما في ديوانه". وأقول: البيت ضمن أبيات أخرى من قصيدة للأخطل، أولها:

رَحَلَتْ أُمامةُ للفِراقِ جِمالَها   كيما تَبين وما نُريدُ زِيالَها

وروايته:

بكرت تسائل عن متيم أهله   ....

وقول الشاعر (ج٢ص١٢):

وبيضاء لم تطبع ولم تدر ما الحيا تُرَى أعينُ الفِتْيان من دونها خُزْرُ

صحته:

.... ما الخنا تَرَى أعينَ الفِتْيان من دونها خُزْرا

وهو لذي الرمة في ديوانه، من قصيدة طويلة، وهي المسماة "أحجية العرب". وقد تناولتها في بحثي الموسوم بـ"ذو الرمة والطابع الميتافيزيقي للشعر" (ضمن كتابي: نظرية القارئ). وهنا مناسبة لأدعو بالسقيا والرحمة لأستاذي وشيخ العربية العلامة محمود شاكر، وكان قد نبّهني لأبيات لا نظير لها عن السقط-سقط الزند، وهي أبيات ذي الرمة في هذه القصيدة، فكانت موضوع جلسة علمية لا أنساها. وأدعو له بالرحمة مرة أخرى لكثرة ما كان يحتمل مني الجدل. كان يقول السقط هو ما يسقط كعين الديك من الفحل والطروقة، وهما الزندان، أو الزند والزندة– الذكر والأنثى، وكنت أقول بل هو الجنين الذي لم يستهل صارخا. وأحاوره قائلا: لا يجب أن نتوقف عند ظاهر الألفاظ. وأُمعِنُ في الحوار، فأقول قصة الإنسان تختفي كلها في الأبيات. وكان يقبل ذلك ولا يكرهه. (راجع البحث المشار إليه؛ فقد جاء من إلهام تلك الجلسة مع الشيخ يرحمه الله):

وسَقْطٍ كعين الديك عاورت صاحبي أباها وهيأنا لموقعها وكـــرا

فلما بدت كفنتها وهي طفلــــة بطَلْساءَ لم تكمُلْ ذراعا ولا شبرا

أخوها أبوها والضوى لا يضيرهـا وساق أبيها أمها اعتُقِرت عقرا

وأقول للصديق عبد العزيز المانع: لا أوافقك فيما علقت به على البيت، فالقافية منصوبة، ولا وجه لقراءة البيت على غير النصب، حتى لو انفرد عن أبيات القصيدة.

قول الشاعر:

فإني مثل ما تجدين وجدي   ولكني أسر وتعلنينا

أظن أن به تلفيقا من عمل الأدباء أو الذاكرة، وأنه مُغَيَّر عن قول الشاعر:

ولستِ وإن حننتِ أشد وجدا   ولكني أُسرُّ وتعلنينا

وينسب إلى النابغة الجعدي، وقد يكون للمجنون ضمن أبيات يخاطب بها حمامات:

أجدك يا حمامات بطوق   فقد هيجت مشغوفا حزينا

أغرك يا حمامات بطوق   بأني لا أنام وتهجعينا

وإن كنت أرى أن عليه طابع الشعر الذي أريد أن أسميه الشعر الإنشادي-وهو أقرب إلى روح الشعر الشعبي الملحمي. أتصور أنه قد وُضِع على لسان المجنون الذي صار له ولغيره في الخيال الشعبي سيرة أخرى، من ذلك شيءٌ غير قليل مما يصور حاله وجراحه. كما وضع مثل ذلك على لسان أبي فراس وعلى لسان السموأل. وهذا الوضع للشعر على ألسنة الشعراء ليس بذي صفة تآمرية كالذي نسب لخلف وحماد، ولكن كما يوضع الشعر على ألسنة الطير والبهائم، بحيث لو كان لها أن تقول، لقالت ما يرى هؤلاء الوضاع أو الشعراء الشعبيون أنها كانت تقوله. وهكذا الشأن في الشعر الموضوع على السموأل والمجنون وأبي فراس وغيرهم. (راجع بحثا لي في مجلة جذور عن قصيدة "أيا أم الأسير" المنسوبة لأبي فراس).

وهذه أبيات أخرى فاته العثور على أصحابها، أوردها عن دواوين قائليها وغيرها من المصادر:

- قول الشاعر:

ألم بجوهر بالقضبان والمدر   وبالعصي التي في روسها عُجَرُ

هو مطلع أبيات لدعبل الخزاعي في ديوانه.

- قول الشاعر (ج١ص٣٣):

لعمرك ما أدري وإن كنت داريا   شعيب بن سهم أم شعيب بن منقر

ينسب كذلك للعين المنقري.

- قول الشاعر:

ويوم كظل الرمح قصّر طوله   دم الزق عنا واصطفاق المزاهر

مع بيت آخر ليزيد بن الطثرية:

ويوم ....

كأن أباريق الشمول عشية   إوزٌّ بأعلى الطف عوج المناقر

- قول الشاعر (ج١ص١٩٨):

جزاني بلالي ذو الخمار وصنعه   إذا بات أطواءً بَنِيًّ الأصاغِرُ

هو في الأغاني لمالك بن نويرة، في فرسه، واسمه "ذو الخمار".

- قوله:

سأمنعها أو سوف أجعل أمرها   إلى ملك أظلافه لم تشقق

منسوب كذلك للأخطل، وهو في كتب الضرائر.

-قول الشاعر:

خلت الديار فسدت غير مسود   ومن الشقاء تفردي بالسؤدد

هو لحارثة بن بدر في: البيان والتبيين ج: ١ ص: ٤٩٤ وانظره كذلك في البيان والتبيين ج: ١ ص: ٥٤١، جمهرة الأمثال ج: ١ ص: ٣٧٥

- قوله:

فأرسلت الظلام على الضياء

البيت بتمامه:

رأت شخص الرقيب على تدان   فأسبلت الظلام على الضياء

وهو لابن المعتز، ضمن أبيات في المستطرف في كل فن مستظرف (ج: ٢ ص: ٤٢):

نضت عنها القميص لصب مـاء	**فورَّد خدَّها فرطُ الحيــــاء**
وقابلت الهواء وقد تعــــرَّت	**بمعتدل أرق من الهــــواء**
ومدت راحة كالماء منــهـــــا	إلى ماء عتيــد في إنــــــاء
فلما أن قضت وطـرا وهمـــت	**على عجل إلى أخـذ الــرداء**
رأت شخص الرقيب على تدان	**فأسبلت الظلام على الضياء**
فغاب الصبح منها تحت ليــل	**وظل الماء يقطر فوق مـــــاء**

أمـا مـا يـورده ابـن معقـل منسـوبا إلى "بعـض شعراء العصر"، فقد خطر لي أنه لابن معقـل نفسـه. ثـم وجدت المانع قد سبقني في بعض حواشيه (ج٢ص٥٣) إلى هذه الخاطرة، فقـوى ذلـك عـندي هـذه الفكرة. ولذلك كنت أرى أن يقوم بجمع ذلك، وهو كثير، ويورده في المقدمـة عـلى أنـه مـن الشـعر الـذي هو مظنة أن يكون لابن معقل، إلى أن يبت في شأنه الباحـثون مـن بعـد. ثـم رجوته أن يثبت في فهارسه عند إيراده هذه القوافي في الخانة التي خصصها للقائل أنه "بعض شعراء العصر"، والله يوفقه.

وهذه ملاحظات أخري على بعض الأبيات:

- بيت حميد بن بحدل:

أنا زين العشيرة فاعرفوني	حميد قد تذريت السناما

الرواية المعروفة: أنا سيف العشيرة.

- قولـه:

إذا تمنيت بت الليل مغتبطا	إن المنى رأس أموال المفاليس

هو في مجمع الأمثال ج: ٢ ص: ٢٥٣. وللخالدي:

ولا تكن في الدنا عبد المنى أبدا إن المنى رأس أموال المفاليس

- قول الشاعر:

إذا مرضنا أتيناكم نعودكم وتذنبون فنأتيكم ونعتذر

هو كذلك في المستطرف في كل فن مستظرف ج: ١ ص: ٤١٢

- بيت أبي نواس:

تخاصم الحسن والجمال فيك فصارا إلى جدال

إنما هو ، على ما جرت العادة، من مخلع البسيط، أو المخلع ، وليس البسيط.

- قول الراجز:

ببازلٍ وجناء أو عَيْهَلِّ

الأَوْلى اعتباره من الرجز، وليس مشطور السريع(؟)

وقد رجع المانع إلى الميداني في تعليقه (ج٢ص٨٤) على قول ابن معقل: " إن أبا الطيب [في قوله: وأحلى الهوى ما شك في الوصل ربه إلخ] نظر إلى قولهم: كل ممنوع حلو". أقول: الأَوْلى الاستشهاد ببيت المجنون:

وزادني كلفا في الحب أن منعت وحب شيء إلى الإنسان ما منعا

ونعود إلى ما كنا فيه من ذكر المواضع التي نختلف مع المانع في ضبطها:

في قراءة شعر صاحبه الأزدي، نختلف معه في المواضع الآتية:

١- قولـه:

كم نظرة زَرَعتْ بقلب متيم حُباً يُغِلُّ عليه حُب بلاء

نرجح أنه قال "حَبّ بلاء"، على ركاكته؛ لمناسبة "زرعت"و "يُغِلّ"، أو أن "حبا" الأولى بالفتح والأخرى بالضم.

٢- قولـه:

يا نَديمَيَّ من سرّ أزد عُمان   أشرفُ الناسِ مَحْتِداً ونِجارا

إنما هو: يا نديمِي، بإفراد النديم، حتى لا ينكسر بحر الخفيف.

٣- قولـه:

أما والعيون النجل حَلْفَةَ صادقٍ   لقد بيّض التفريقُ سود المفارق

الأقرب أنها: حِلفة، بالكسر، كالذي جاء في شعر امرئ القيس:

حلفت لها بالله حِلْفةَ فاجرٍ   ....

٤- قولـه:

تريح من قد كَسِبَ السقما

جاء بكسر السين من الفعل. وفي القرآن: "وما كسَب"، و"كسَبوا" بالفتح.

٥- قولـه: يا هند فل الدهـر حـــد عزيمتي وتُعَلّمينا

وأمَرُّ طَعْمِ العيش بعـــد حلاوة مَرُّ السنينا

ونضوبُ ثوبِ الدهـر لما أن نَضَوْتُ الأربعينا

البيت الأول "لو تعلمينا"، مكان "وتُعَلّمينا". والبيت الثاني "وأَمَرَّ طَعْمَ"، مكان "وأمَرُّ طَعْمِ". والبيت الثالث "ونَضَوْتُ ثوبَ"، مكان "ونضوبُ ثوبِ".

وأوجز فيما يلي جملة اقتراحات:

ج١ ص١٠ السطر٤: وغْره، مكان وغِره.

ص١١ س٣: مضايقها، مكان مضائقها.

ص١٣ س٤: يلزم نقل موضع الإشارة (١) إلى آخر السطر السادس.

س ١٢، ١٠، ٨: قَرْحاً، مكان قُرْحًا وقُرْحة-على ما يفهم من كلام المصنف

واستشهاده بشعر الخنساء.

ص٢٩س٨: مُلْكه، مكان مِلكه. ويرجى مراجعتها في مواضع أخرى.

ص٣٨س٦: يَحتمِل.

ص٤٥س١٤: أرى أن تتحرر كلمة أشياء من عقال علامة التنصيص، لاحتمال أن تقرأ الكلمة قراءة أخرى.

هامش١: يرجى وضع كلام ابن جني في المتن، لأن سقوط كلمة "من" سهو.

ص٥٤س٤: لحياةً.

س٧: فكأنّ ما، مكان فكأنما.

ص٥٥س٥ من أسفل: من حكم الجد، مكان من حلم الجد.

ص٥٦س٧ من الحاشية: احتمال وجود سقط في الكلام أو خلافه، إذ أين مسلم ابن الوليد من سيف الدولة.

ص٥٧ س١: توضع فاصلة مكان النقطة لاتصال الكلام.

هامش١: لم يحتمل كلام المؤلف أن ذلك مثل، والأولى حذف الشطر الأول من التعليق.

ص٥٨ س٢: لا تبعدوا، هل هو بضم العين كما ضبط، أم بالفتح، دعاء كقول مالك: يقولون لا تبعد وهم يدفنونني؟

ص٦٠س٣: البعاد.

ص٦١س٢١: برقت، كقوله تعالى: فإذا برِق البصر.

ص٧٣س١١: "أو تكون الهمزة"، بدل "وتكون......"

ص٧٧س١ من أسفل: تحذف كلمة لعل، أو يحذف التعليق كله، أو الجملة الثانية منه.

ص١٢٢ س١٤: وجهٌ ثالثٌ، بالرفع بدل النصب.

ص١٣٦س٨: كالـ{يت}

ص١٤٧س١٤: يعاد تقسيم شطري البيت.

ص١٥٤حاشية رقم٤: هاتان الكلمتان، بدل هذه الجملة.

ص١٦٤س١: حتى إنه.

ص٢٠٢س٥: ما إن، بكسر الهمزة.

ص٢٤٥س٧: أنا ابن من بعضه.

ص٢٧٢س٩: لا الكف، بدون الواو.

ص٢٨٨س٧: وتِد، بكسر التاء.

ج٢ ص١٥س٤: بعضَ، بالفتح خبر"يكون".

ص٢٦س٦: أصائل وآصال، بدل أصيل وآصال.

ص٢٩س١٠: للبرُد، بضم الراء.أما تسكينها في البيت فضرورة.

ص٣٠س١: البرُد.

ص٣٢س١٥: صُلْب، بالضم.

ص٣٤س١: مُقام، بضم الميم.

س١١: دماءهم، بالنصب على المفعولية.

ص٤٩س١ من أسفل: بها، مكان بهما.

ص٥٨س٧: لقُوه، بضم القاف.

ص٦٦س٣: يُتَقى، بالبناء للمجهول وحذف إحدى التاءين، بدل يَتْقي.

ج٣ص٣٦س١: يعاد ترتيب الشعر فيجعل كل شطر مستقلا عن الآخر؛ إذ هما شطران، كل منهما صدر بيت، وإنما جيء بهما للاستشهاد على ما ذكر قبل.

ج٤ص٢٩٠س٩: حط بركه، مكان حك بركه (على الأرجح).

ص ٤١٣س٤من أسفل: إسحاق الخريمي (في خانة القائل)

ص ٤١٧س٣: أبو حبيش الفزاري-كما ذُكِر في التعليق على البيت.

ص ٤٢٢س٢٠،١٩،١١: توضع القوافي الثلاثة معا لأنها من قصيدة واحدة

(وهذا لايتنافى مع الترتيب الأبجدي الذي جرت عليه الفهرسة).

ص٤٤٦س٦،٣من أسفل: توضع القافيتان معا.

وقد لجأ المانع إلى أن يحشر في المتن كلمة "أقول" من عنده ليميز بها كلام المؤلف مما يسبقه من كلام الشراح الذين يورد أقوالهم، على تحرج المانع أن يضيف إلى المتن ما يُظن أنه سقط منه مما هو موجود في النسخ الأخرى أو المصادر التي نقلت النص إلخ. وأقول: هذا غير جائز، فيمكن-لو شئت- أن تستعيض عن ذلك بأن تشير في الهامش بما يدل على ما تريد التنبيه إليه، ولا ترغم المؤلف على شيء لم يرده، بدليل أنه هو نفسه كتب هذه الكلمة في بعض المواضع ، ثم عاد فشطب عليها (ج١هامش٧٥) لشعوره بأنها أقرب إلى الحشو. فهذا الإثبات للكلمة إذاً أو حذفها هم من همومه.

كذلك وقع المانع في تكرير تخريجات البيت الشعري، في الجزء الواحد من أجزاء الكتاب، كما في ج١ص ٢٧٥ في قول الراجز:

في ساعة يحبها الطعام

فقد جاء ذكر البيت نفسه في ج١ص١٨٠. ويلاحظ أنه أعاد ذكر شيء من مراجعه، وأضاف مرجعا آخر، ولم نعرف سببا لتخليه عن جمع تخريجاته في موضع واحد.

وقد فعل المانع الشيء نفسه في الأجزاء المتفرقة من الكتاب، فكان يعيد سرد تخريج الشاهد الشعري ومصادره المختلفة على تفاوت بينها أحيانا في كل موضع. وتكرر

ذلك عنده كثيرا. ولكن كان له غرض من ذلك أشار إليه في أول الكتاب بقوله: لكي أوفر على الباحث الجهد والوقت. ونقول له هذا قد يكون في الأجزاء المختلفة، أما في الجزء الواحد فلا معنى له. ثم إن تعليل التفاوت الواقع بين التخريجات في المواضع المختلفة للبيت الواحد بالقول إن التحقيق تم على فترات زمنية متباعدة، ليس عذرا؛ إذ كان يجب التنسيق العام لكل الكتاب عند الانتهاء من التحقيق، خصوصا والفهارس تعين على تحديد المواضع، إن خذلت الذاكرة!

والذي يلاحَظ على عمل المانع عموما، أنه لم يشأ أن يقحم نفسه على المسائل أو المناقشات العلمية الدائرة في الكتاب. وقد كان يجب وهو القارئ الأول له، بل والقارئ المزمن الذي صاحب كتابه عددا من السنين المتضلع به، أن نراه يفصل في بعض المسائل أو يراجع مؤلِّفه أو غيره من أصحاب الآراء في الكتاب أو يستدرك عليهم أو يضيف إلى كلامهم أو ما إلى ذلك. ولكنه أراد، إذ يجري على الطريقة المتبعة لدى المحققين، اليوم ومنذ أزمان، المتأثرة بطرائق المستشرقين أن يكون بعيدا عن مسائل النص وخوض غمارها. فوجَّه جهده كله، وهو جهد طويل وشاق، إلى أمور التخريج وما أشبه، وسكت عن سوى ذلك.

وأنتهز هذه المناسبة لأدعو الباحثين والمحققين إلى التوقف لمراجعة هذه المسألة حتى لا نظل نحن المحققين والباحثين مدفوعين بقوة دفع ذاتي إلى اتباع ما وجدناه ونقول هذا ما ألفينا عليه آباءنا. وآباؤنا هنا المستشرقون الذين لم تكن لهم جرأة على الخوض في غور النصوص العربية. وهذا أمر طبيعي: ليست هذه ثقافتهم ولا هي بيئاتهم. ثم جاء بعدهم من آبائنا جيل من الأساتذة العرب الكبار اقتدوا بهم إعجابا بطريقتهم التي نسبت إلى الدقة والموضوعية العلمية وما إلى ذلك إن حقا وإن باطلا، فكانت النتيجة حواشي طويلة كلها إحالات تسجل الاختلافات ولا تفصل فيها. وتصف الحال الواقعة ولا تحسمها، وكأن ذلك كله صار غرضا في ذاته، فوقع الناس في عشقه والغرام به ونُسِيَ

النص نفسه. ولطول ما اعتدنا ذلك صرنا نراه الأمر الطبيعي وأنه الحق وغيره الباطل! وكانت النتيجة أن انعكس ذلك على حياتنا العلمية، فصرنا نهتم بالمظهر الخارجي للصندوق ولا نعنى ببث محتوياته والنظر فيها، وهي التي من أجلها جلبنا الصندوق، ونهتم بزخارف الجراب ولا نُفْرِغ ما فيه ونبثه للآكلين. ولكن حسن الجراب وزينته لا يسدان جوع الآكلين. نريد أن نعود إلى علمنا الأول، فنجتهد ونخطئ ونتداول المسائل العلمية الصادقة فنصيب ولا نصيب، ولنا في كل ذلك أجر.

لقد كنت أود لو توقف الصديق العزيز أخي عبد العزيز مثلا عند بعض استدراكات ابن معقل على المصنفين التي تهيب بحَكَمٍ بينه وبينهم، كاستدراكه على ابن جني مثلا والواحدي في شرحهما بيت المتنبي:

تشبيهُ جودِكَ بالأمطار غاديةً   جودٌ لكفك ثانٍ ناله المطرُ

بكلام لا يزيد عن كلامهما شيئاً:

"قال (يعني ابن جني): أي: قد أفرطت كفك في الجود، حتى جادت على المطر بأن شُبِّه بها. وقال الواحدي: أي: إذا شبهنا جودك بالأمطار التي تأتي بالغدوات، وهي أغزرها، كان ذلك جودا ثانيا لكفك، لأن المطر يُسَرّ ويفتخر أن يشبه بجودك. وأقول: المعنى أنك إذا جدت على إنسان بجود استكثره فشبّه لكثرته بالمطر. وتشبيهه بالمطر بعد جوده على الطالب جود ثان على المطر بأن شبِّه به وهو أغزر منه. ومن عادة الأقل أن يشبه بالأكثر ولا ينعكس، فلما شبِّه الأكثر بالأقل كان ذلك بمنزلة الجود عليه."

هذا على دقة العبارة عند ابن جني والواحدي ووجازتها، وجميع ما ذكره مفهوم من كلامهما. وهذا طبعا مثال واحد من أمثلة كثيرة، ربما كان بعضها أقوى من هذا المثال.

أو حين رد ابن معقل قول أبي العلاء بأن توحيد السبيب ضرورة في بيت المتنبي:

أتاهم بأوسعَ من أرضهم　　　طوال السّبيب قصار العسبْ

فقال، أعني ابن معقل:

"ليس إقامة الواحد مقام الجمع ضرورة، ولكن توسعا. وقد جاء ذلك كثيرا على غير وجه الضرورة، كقوله:

كلوا في بعض بطنكم تعفوا　　　فإن زمانكم زمن خميص

....

وكذلك يقال في إقامة الجمع مقام الواحد ...."

أقول: كان يلزم هنا الرجوع إلى ما ذكره العلماء في هذه المسألة. فقد نص سيبويه على أن ذلك ضرورة. وذهب الفراء وكذلك ابن جني إلى أنه جائز في الكلام (راجع خزانة الأدب للبغدادي). ثم إن التفرقة بين الضرورة والتوسع إلخ، يلزم فيه ألا نتجاهل كلام الباحثين في هذا الشأن–ومنهم الفقير إلى الله– الذي تقصى المسألة وتتبع مسيرتها في التفكير النحوي، وحرر وجه القول فيها، وأدلى في ذلك بدلو. ولا بد من اتخاذ الباحث أو المحقق موقفا حين يواجه هذه الأمور: لا غنى في هذا الموضع وأشباهه عن التدخل والاقتحام.

وأرجو ألا يكون الدكتور المانع ممن يرى أن منزلة علمائنا الأقدمين والتأدب معهم يوجبان علينا ألا نتخذ في آرائهم رأيا، وألا ندلي معهم بدلو. أو ربما رأى أن مكان ذلك ليس الكتاب المحقق، لكن البحوث والدراسات المفردة. وهنا أختلف مع هذا الرأي الذي أعلم أنه رأي كثير من المحققين؛ لأن تحقيق المسألة العلمية وتحرير القول فيها هو على التحقيق جزء أصيل من إخراج الأعمال التراثية.

وهجوم ابن معقل على ابن جني في بعض المواضع، جعل صديقنا المانع لورعه ودماثة خلقه يصرخ عليه: مكانك لقد تجاوزت حدود الأدب. لم يرض المانع من رفيق صحبته العلمية أن يخاطب ابن جني بقوله مثلا:

"ما كان أغناك عن التعرض لشرح معاني الشعر،
وأنت فيها بهذه المنزلة، وما أحوج هذا الديوان
إلى غيرك، ولو كان تصرفك في المال، كتصرفك
في المعاني، لكان ينبغي أن يُحجر فيه عليك، ويؤخذ
به على يديك"!!!

وعلامات الاستغراب الثلاثة ليست من عندي، وإنما هي من رفيق ابن معقل الذي رأى"أن في هذا الأسلوب خروجا على أبسط قواعد الأدب، خاصة وأن المؤلف قد وعدنا في مقدمته ألا يستخدم هذه اللغة مع هؤلاء العلماء".

وأقول: إن ابن معقل لم يحركه سوء الأدب إلى هذا القول، كما حركته نشوته بالظفر بالمعاني والرغبة في أن يكون قارئ المتنبي أبعد غورا وأثقب فهما. وهؤلاء العلماء لم يكن ما يشجعهم على العمل العلمي غير مارزقهم الله من هذه الرغبة وتلك النشوة. ولو كان ابن جني حيا لتسامح مع هذا الخطاب، ذلك أن هناك مواضع أخرى تشي بتقدير ابن معقل له، كما أقر الدكتور المانع فيما بعد. فلعله يغفر لصاحبه ما فرط منه في ساعة لا يغلب الحلم فيها الظافرين على أنفسهم.

وبعد فالكتاب نصا وتحقيقا جدير بمكانته من المكتبة العربية عامة ومكتبة المتنبي خاصة. وفيه جهد ومشقة يشهدان لمحققه أنه كان يضعه من أوقاته في المرتبة الأولى. وأقول: هو جدير بأن يثاب صاحبه عليه فتحا قريبا أنتظره له بعون الله تعالى وفضله. والله يوفقنا ويوفقه إلى صالح الأعمال وأنفعها للدنيا والآخرة، فهو السميع المجيب.



ديوان وضاح اليمن(*)

ليس المقصود ديوان الوضاح على ما يوهم العنوان، وإنما نشرة أخرى قام بها الدكتور محمد خير البقاعي لما هو موجود- بالفعل- من شعر الوضاح في كتاب الأغاني لأبي الفرج مضافاً إليه بضعة أبيات (سبعة أبيات) من كتب أخرى. وأقول نشرة أخرى لأن هذه المحاولة سبقت بمحاولة الدكتور حنا جميل حداد الباحث بجامعة اليرموك. ظننت أول الأمر أن القائم على هذه النشرة وهو الدكتور البقاعي سيقوم، وقد تعذر عليه العثور على الديوان، بجمع مخطوطات كتاب الأغاني- أعني بالطبع ما يتصل من ذلك بشعر الوضاح- ليعيد نشر الشعر مقوماً مصححاً، خصوصاً وأنه مليء بالتصحيفات والتحريفات. ثم إن الشعر كله- مضافاً إليه أخبار الوضاح- لا يتجاوز في بعض هذه المخطوطات ثماني ورقات. وربما شفع له حينئذ أن بعض هذه المخطوطات لم يكن تحت أيدي ناشري كتاب الأغاني، وأنهم قد تعذر عليهم أن يتوفروا على قراءة النصوص في جميع المخطوطات التي كانت بين أيديهم قراءة متأنية لاتساع حجم الكتاب وكثرة مخطوطاته.

لكن لم يرجع إلى شيء من ذلك. وظننت أنه- وقد فاته الرجوع إلى المخطوطات- لن يهمل الرجوع إلى الطبعات المختلفة لكتاب الأغاني. لكن الذي حدث غير ذلك، فقد اعتمد على النقل من طبعة واحدة هي طبعة بيروت التي هي في الأساس منقولة عن طبعة أخرى، وفيها الأخطاء المطبعية التي نقلها صاحب النشرة الجديدة كما هي.

قلت: لعله إذ فاته هذه الأشياء- وهي لا تفوت أحدا- قد عوّل على معرفة واسعة بالتراث العربي وعلوم العربية تكون عوضاً له في قراءة الشعر وتصحيحه. لكن كان

(*) نشر في جريدة الرياض السعودية.

الكتاب مليئاً بالأخطاء المنهجية والعلمية التي لا حصر لها.

جعل البقاعي عنوان ما عمله "ديوان الوضاح". وديوان الوضاح- كما يعرف هو، وكما ذكر الدكتور حنا حداد من قبله- ضاع بعد أن كان متداولاً حتى منتصف القرن التاسع. فما نشره إذاً إنما هو ما وصل إلينا من شعر الوضاح، ومعظمه (حوالي ٩٠٪) منشور في كتاب الأغاني. وقد جمع الدكتور حنا حداد هذا الشعر ونشره في مجلة المورد العراقية في المجلد الثالث عشر، العدد الثاني. ثم أخذ البقاعي جميع ما نشر بمجلة المورد بعد أن أسقط بيتين منه وأضاف ١٢بيتا، منها بيت ثبت بعد ذلك أنه لوضاح آخر وليس لوضاح اليمن المذكور فيكون ما أضافه أحد عشر بيتا، عبارة عن:

- أربعة أبيات في الأغاني (الجزء الخامس) غفل عنها الدكتور حداد.
- خمسة أبيات في الدر الفريد لابن أيدمر (منها ثلاثة أبيات ذكر ابن أيدمر أنها تروى لابن المعتز).
- بيتان أحدهما في جمهرة الأمثال للعسكري والآخر في حماسة البحتري.

وقد ذكر في تبرير إعادة إخراج هذا (الديوان)- هذه تسميته هو، لا تسمية الدكتور حداد- سببين: "صعوبة الحصول على نشرة الدكتور حداد وصدور كُتُبٍ لم تكن بين يديْ الدكتور حداد واطلاعي- هذا كلامه- على مخطوطة الدر الفريد و بيت القصيد لابن أيدمر".

وأسأله- بغير مواربة- ما هذه الكتب على وجه التحديد؟ لأنا لم نجد من ذلك غير كتابي جمهرة الأمثال وحماسة البحتري اللذين اشتملا على بيتين للوضاح استدرك هو بهما على نشرة حداد. وهذان الكتابان كانا تحت يدي حداد على وجه اليقين، أو على الأقل لا يمكن القول بصدورهما بعد نشرته. ثم إن الذي اطلع عليه ليس مخطوطة الدر الفريد، وإنما نشرة مصورة عن المخطوط موجودة في المكتبات العامة نشرها سزكين. وقد

رجعت أنا إلى نسخة من هذه النشرة في مكتبة جامعة الملك سعود ورأيت فيها الأبيات التي أخذها منها. وهو يصر على أن ينص- كلما جاء ذكر الدر الفريد- على أنه مخطوط (كما في كلامه ص ١١٠). ومن الغريب أنه أخطأ في ذكر رقم الورقة التي أخذ عنها فقال الورقة ١٥٣. والصحيح أن هذا رقم الصفحة وليس الورقة، وهو من عمل الناشر فؤاد سزكين. أما رقم الورقة فغير هذا، ولو كان قد رجع إلى المخطوط حقا ما وقع في هذا، لأن الأرقام التي ذكرها لا وجود لها في المخطوط قطعا. وأخطأ كذلك في ذكر رقم المجلد الذي يحتوي على الأبيات المنقولة عنه وذلك في الموضعين كليهما اللذين أشار إليهما، فقال القسم الأول من المجلد الأول والصحيح أنه المجلد الثاني القسم الأول (راجع ديوان الوضاح ص ٣٨، ص٥٨).

وأصر في جميع أحواله على أن يؤكد اطلاعه على مخطوطات. وقد راجعت الكتاب كله فلم أجده اطلع من ذلك على شيء، لا لابن أيدمر ولا لسواه، وهو على ذلك مصر على أن يذكر ذلك كلما جاءت مناسبة، كما في قوله مثلا: "لمَّا كنت مهتما بشعر وضاح اليمن أتتبعه في كل ما تقع عليه يدي من كتب ومخطوطات! ..." (راجع ص ١٠٧). وسأترك له هو نفسه أن يحكم على هذه اللهجة التي يخاطب الباحثين بها، ولا يخاطب قارئا دارجا.

أما مخطوطات كتاب الأغاني التي كان ينبغي أن يرجع إليها، فقد ذهل عنها تماما. وما كان أحوجه إليها لتصحيح كثير من الأخطاء التي يعج بها النص وتجعل مواضع كثيرة منه بلا معنى. وهو أمر راجع إلى قراءة محققي كتاب الأغاني أنفسهم للمخطوطات. وقد كان يمكن لو أنه رجع إلى تلك المخطوطات وصوب قراءة الأبيات أن يكون في ذلك ذريعة له لإعادة نشر ما هو منشور أصلا.

وإليك أمثلة قليلة على ما أقول:

١- قول الشاعر (ص ٦٧) :

في القلب منك جوى المحب و راحة الصب الشفيق

وقع التحريف يقينا في كلمة (راحة). والأقرب أنها لوعة. والذين يتمرسون بقراءة المخطوطات و يطيلون التأمل فيها سيدركون أن (لوعة) يمكن للناسخ أن يحرفها مع السرعة فتسبق بعض الحروف بعضا وتصير (ولعة)، بتقديم الواو على اللام. وهو مما يحدث كثيرا في كلامنا الشفوي. ومثل ذلك يحدث أيضا في الكتابة. ونستطيع بعد ذلك أن نحزر أن الواو حرفت إلى الراء، وأن اللام حرفت إلى الألف، وأن العين حرفت إلى الحاء. ولو تروى الدكتور البقاعي في قراءة شعر الوضاح على الحد الأدنى في التروي، لاستطاع أن يستعين بقول الشاعر في موضع آخر (ص ٦٥):

قد كنت أشفق مما قد فجعت به إن كان يدفع عن ذي اللوعة الشفق

فجاور الشاعر بين اللوعة والشفق. فلا يبعد أن يقع ذلك منه في مواضع أخرى، فهذه سمات أسلوبية. وهذه المجاورة يسميها اللغويون المحدثون "المصاحبة"، ترجمة للكلمة الأوروبية collocation. وأعترف أن هذه الفكرة كانت وسيلتي في فك لغز البيت الذي لم تسترح إليه نفسي.

٢ - ما معنى قول الوضاح (ص ٦٣):

فما الدنيا (بقائمة) وفيها من الأحياء ذو عين رموق

ألا يقتضي فهم البيت أن نتوقف قليلا. أليس البيت بهذه الصورة التي أمامنا مما يسأل عن معناه، وحينئذٍ لن نحير جوابا. أليس من المحتمل أن التحريف واقع في قوله (بقائمة). هذا ما أرجحه تماما. فلماذا لم يتوقف عند الكلمة ويحترم عقل قارئه؟

٣- هذا بيت من أبيات كثيرة لا تخلو من ركاكة وسخف لا يمكن أن يصدرا عن شاعر أموي في مكانة الوضاح. وهذا البيت- من بين أبيات أخرى كثيرة- هو:

تسلو قلوب ذوي الهوى وهو المكلف والمشوق

فهـذا لـيس موضـع العطـف بـالواو في كـلام فصيح. وهو أشبه بكلام الفقهاء الذين يحاولون الشعر عن طريق النظم الذي يستقيم عروضيا لا غير.

والأمـثلة- غـير هـذا- كـثيرة على وقوع التحريف في شعر الوضاح المنشور بين أيدينا. و إنمـا هـي شـهرة الوضـاح ومأسـاته والحكايـات التي دارت حوله، جعل ذلك كله شعره موضعا صالحا للعبث به و ابتذاله على أيدي الرواة الشعبين لكثرة تداوله بينهم .

فأمـا عـن الطـبعات الأخـرى لكتاب الأغاني، فليس لشيء منها صدى قط عنده. وقد كـان يمكـن لو رجع إلى بعض الطبعات أن يتجنب الوقوع في أخطاء قاصمة وقع فيها، كما جاء في هذا البيت الذي نقله عن طبعة بيروت (راجع البيت ص ٩٧):

فقلت لها ترتقي السطح إنني أخاف عليكم كل ذي لمة حسن

والشـعر بهـذه الصـورة لا يسـتقيم عروضـياً ولا نحويـاً. وبـدلاً من أن ينتبه إلى أن في البيت خطـأ، علـق علـيه بصـورته تلـك تعلـيقات هي بمثابة عثرة ليس لها من يقيل منها. قال: "حـذف الـنون علامـة الـرفع. وقولـه قلت لها بمعنى لام الأمر أي لترتقي". هذا هو النحو الجديـد الـذي لم يسمع بـه أحـد مـن قبل: لم يتشكك البقاعي في صحة البيت. ولم يلفته الجانـب الـنحوي إلى احـتمال أن يكـون في البيـت خطـأ مـا وأنـه ينـبغي التثبـت أولاً من صحة البيت قبل التعليق عليه وهو بهذه الصورة.

والأذن المدربـة تـدرك الخلـل فـور قـراءة البيـت، وهـو شـرط ضـروري فـيمن يتعرض لقـراءة الشـعر ويـريد أن ينشـره على الناس. وعلى الرغم من ذلك لم يحاول حتى أن يقطع البيـت عروضـياً ليتثبـت مـن صـحته، وإنـا لـنراه يستدرك على بعض المحققين عروضياً، كمـا فعـل حـين عقـب عـلى قولـه "إلا يكـن"، فقـال: "صـوابه وإلا يكن لمكان العروض" (راجع ص ١٠٨).

ومع هذه الاعتبارات الثلاثة الخطيرة التي اجتمعت للبقاعي في هذا الموضع وحده وهي:

١- إهمال الرجوع إلى طبعات أخرى للأغاني،

٢- عدم الانتباه إلى الخلل في الوزن،

٣- عدم تقدير الجانب النحوي حق قدره، فقد اجتمع له خطأ رابع، وهو

٤- إهمال النظر في معنى الشعر كلية. وهذا كالنادرة التي تروى عن بعضهم وقد هجم على قراءة القرآن فقال: فخر عليهم السقف من تحتهم. وصواب البيت: فقلت لها لا ترتقي السطح. ولو نظر في معنى البيت ولو لَمْحاً لأدرك أنه لا يطلب إليها ارتقاء السطح وهو يخشى عليها.

والأمثلة كثيرة على إهماله النظر في معنى الشعر والتروي عنده ولو اختلاسا. خذ مثلا ما جاء عنده من قول الشاعر (ص٥٠):

أدعوك روضةَ رَحْبٍ و اسمك غيره　　　شفقا وأخشى أن يشي بك واشي

ضبطه بفتح آخر "روضةَ" على الإضافة وكسر آخر "رحبٍ" مع التنوين. وهي قراءة ينكسر بها الوزن الشعري. فإذا كانت الأذن الموسقية نادرة اليوم في المحققين، وصار ذلك (عملة صعبة)- كما يقولون في بعض تعبيراتهم، وإذا كان تقطيع الشعر يقتضي قلما و قرطاسا ووقتا إضافيا- وهي أمور لا تسمح بها ظروف الباحث الحديث فيما يبدو- فإن النظر السريع في الشعر لا يجعل للبيت معنى بالصورة التي أمامنا. أفلم يكن وقت المحقق يتسع لقراءة الشعر مع ملاحظة معناه ؟!!.. و إنما القراءة الواجبة "روضةُ" بالبناء على الضم للنداء، و"رحبَ" بفتح آخره. و المعنى حينئذ واضح .

على أن الدكتور البقاعي الذي يستدرك- كما رأينا- على المحققين عروضيا، وينص على ذلك في صلب كلامه، لم يستدرك ولو في الهامش على الدكتور حنا حداد

الذي "التقاه في مؤتمر اليرموك" كما يقول. ولا نعلم سر هذا التضارب في رد الفعل إزاء المحققين. فقد أخطأ الدكتور حنا حين جعل أبيات الوضاح التي أولها: يا روض جيرانكم الباكر، من مجزوء البسيط. وهو سهو منه. والصواب أن الأبيات من السريع. وقد مرّ البقاعي على هذا الخطأ دون أن يشير إليه أدنى إشارة، بل هو لا يستدرك على الدكتور حنا في غير ذلك من أمور، كما نرى في قوله "دفع حياته ثمنا لعلاقته بأحدهما"، وهو سهو أيضا. لكنه لم يشر إليه، سواء على أنه من الدكتور حنا، أو أنه من أخطاء الطباعة (راجع مقدمة ديوان الوضاح ص ١٦).

وإنما نصصت على هذه المسألة- ورجائي أن يكون ذلك سهوا منه- لأنه إن كان فعل ذلك عن عمد، فالمصيبة فيه أعظم لتضيع الأمانات في سبيل الصداقات.

على أن الأمانة وحدها وليس الصداقة، كانت تقتضي إنصاف الدكتور حنا بوضع اسمه على غلاف الكتاب، كما وُضِع اسم الأثري واسم الزيات. و بيان ذلك أنه صدّر الكتاب بمقدمة طويلة سلخ فيها بحث الدكتور حنا كله الذي قدمه لمجلة المورد، وهو البحث الذي استغرق من مقدمة البقاعي إحدى عشرة صفحة بهوامشها التي هي جميعا هوامش الدكتور حنا (الصفحات من ١٦-٢٦). فإذا علمنا أن المقدمة كلها ثماني عشرة صفحة، فان الباقي له بعد ذلك سبع صفحات، وكلها محشوة بكلام الدكتور حنا الذي يمكن استخراجه بمضاهاة كلامه بكلام الدكتور البقاعي (راجع ص١٠ عند البقاعي بصفحة ١٠٦ عند حنا، وهامش البقاعي في الصفحة نفسها بصفحة ١١١ عنده. طابق كذلك صفحة ١٥ عند البقاعي بصفحة ١٠٥ عند حنا إلخ إلخ. وهذه كلها مواضع لم يشر أدنى إشارة إلى مصدرها). فالذي يبقى للبقاعي بعد ذلك كله فقرات تحتوي على ما يجب مراجعته والتوقف عنده طويلا. وإذا علمنا أن نسبة كلام الدكتور حنا إلى جميع الكتاب الذي خرج على يدي البقاعي، على اعتبار أن ما أخرجه من جميع شعر الوضاح

إنما هو عمله، حوالي ١٢٪، دع عنك ما هو محشو من كلامه سواء في أول الكتاب أو في أثناء التعليقات على الشعر، وإذا سمحنا له- تساهلا- أن يذيل الديوان بكتاب كامل عن الوضاح، هو عبارة عن مطارحات جرت بين محمد بهجت الأثري وأحمد حسن الزيات بشأن وضاح اليمن، وسمحنا كذلك- تضييعا لحقوق العلم والبحث- بتصدير الكتاب بمقدمة الدكتور حنا، فكيف سنفسر ظهور اسمي الأثري و الزيات على صفحة الغلاف على حين يختفي اسم الدكتور حنا؟ ألم يكن من الأولى وضع اسم حنا بجوار اسميهما؟

ويقول عن شعر الوضاح: "نسقته على حروف الهجاء وشرحت ما غمض منه وخرجت القصائد والأبيات والقطع من كل الكتب التي استطعت مراجعتها وأثبت بحر الشعر في أوله وأعطيت كل شعر رقما سواء أكان بيتا أم قطعة أم قصيدة". قلتُ: إن الدكتور حنا نسقه على حروف الهجاء و شرح ما غمض منه وخرج القصائد والأبيات وأثبت بحر لشعر في أوله وأعطى كل شعر رقما إلخ. فما الذي قام به على وجه التحديد حتى نعرف أنه يسوغ له أن ينشر ذلك مرة أخرى؟

وقد ساق البقاعي مراجع الدكتور حنا جميعا- كما كان يسوق السليك أو غيره الإبل أمامه- سواء منها ما جاء في مقدمة نشرته أو جاء في غير المقدمة، فضمها إلى قائمة مراجعه. و من هذه المراجع ما لم يرد قط إلا في كلام حنا حداد وحده.

وأعود فأقول: لا يوجد سبب معلوم لتذييل شعر الوضاح بكلام الأثري والزيات إلا أن يكون تدعيم حجم الكتاب، حيث لا تنهض الوريقات التي فيها شعر الوضاح وحدها ككتاب، إن صلح أن يكون ذلك سببا لإعادة نشر ما تبقى من شعر الوضاح. وإنما كان يكفي مقال مختصر يذكر فيه الأبيات التي استدركها- وعددها أحد عشر بيتا، بل ثمانية، إذا تغاضينا عن أبيات ابن المعتز الثلاثة، بل أربعة إذا قدرنا أن الدكتور حنا

سـها لسـبب مـا عـن أبـيات الأغـاني الأربعـة- عـلى ما هو مجموع في البحث الذي سمّاه حـداد "مـا تـبقى من شعره"، فكان أكثر دقة كما كان أبعد عن المؤاخذات حين تذرع لنشر هـذا الشـعر الموجـود كلـه في الأغـاني إلا أبـياتا ببحـث قدم به له، وحين اكتفى بنشره في مجلة المورد، ولم ينشره وهو صاحب الجهد كله في كتاب أو في كتيب..

وكمـا وضـع الـبقاعي اسمـه عـلى غـلاف الكـتاب، عـلى أنـه "جمعه" و"قدم لـه"، أضـاف إلى ذلـك "وشـرحه". وقـد أردت أن أعـرف معـنى "شـرحه" هـذه، فحاولـت أن أستخلص المواضـع الـتي تـرجع إليه والمواضـع الـتي ترجع إلى غيره، فوجدته سلخ كلام المـرزوقي كلـه في شـرح الأبـيات الـتي أولهـا: "صـبا قلـبي"، و مقـداره ثلاث صفحات لم يسـتبعد مـنه شـيئا اللهم إلا سطرا واحدا تقريبا (راجع الصفحات ٧١-٧٧). كذلك الشعر الـذي فـيه "لا قوتـي قـوة الـراعي قلائصـه"، سـاق الـبقاعي جمـيع مـا جـاء فيه من شرح المـرزوقي ومقـداره صـفحتان (راجـع ٥٦-٥٧). كذلـك أخـذ شـرح العـيني كلـه عـلى هـذه القصـيدة بحذافـيره دون أن يـترك مـنه شـيئا (راجـع ٥٤-٥٥). هـذا فقـط مـا أخذه من المرزوقي والعيني اللذين استطعت أن أراجعهما.

وهـو في خـلال إيـراده كلامهما يدس العبارة أو العبارتين يأخذهما من هوامش كتاب الأغـاني أو غـيره. وفي جمـيع ذلـك لا يـنص على المواضع التي يأخذها من الشروح، اللهم إلا في موضـع واحـد أراد بـه أن يحـتاط لنفسـه فأورد فيه اسم المرزوقي. أما العيني فلم يرد ذكـره قـط في أثـناء الشـروح المـأخوذة منه، وإنما احتال على ذلك بأن أورد نصا قصيرا بين علامات اقتباس في أول كلامه، فأوهمنا أن نقله لم يتجاوز ذلك عنه.

ومـا تـبقى بعـد ذلـك مـن شـرح يمكـن أن يكـون مـرجعه إلى اجـتهاد الـبقاعي يعـج للأسـف- عـلى صغر حجم الكتاب وحجم مساهمته فيه- بالأخطاء المنهجية والعلمية. وقد كان ذلك وحده علامة أستطيع أن أميّز بها شرحه مما ينقله من الشروح!

فمن الأخطاء المنهجية:

١- يسرف في إيراد المادة النحوية المدرسية حيث لا حاجة إليها، وبما لا يتفق مع روح التحقيق العلمي الذي ينبغي أن يكون دقيقا محكما. ومثال ذلك ما جاء في صفحة ٣٦، حيث شرح في ستة أسطر طريقة تأكيد الفعل المضارع المسند إلى ياء المخاطبة بمعلومات كلها مدرسية. وحتى حين أتى بمثال على ذلك من الشعر جاء بفعل مسند إلى واو الجماعة! (راجع أمثلة أخرى ٤٠،٣١).

هذا على حين يهمل ما يحتاج إلى الوقوف عنده من مسائل النحو لتخدم به النصوص، كما هو الحال في قول الشاعر (نهوك عنْ). قال : يريد نهوك عني (راجع ص٩٤). وهذا الكلام مأخوذ من هوامش الأغاني، دون إشارة طبعاً. ولكن المحقق لم يشرح كيف حذف الشاعر ياء المتكلم، وهو مما يحتاج إلى استشهاد بالشعر ومراجعة الكتب النحوية، وبخاصة كتب الضرورة الشعرية. وهذا أولى من الوقوف عند المسائل المدرسية التي وقف عندها فأطال الوقوف.

كذلك لا يلتفت لحذف نون الرفع في قول الشاعر: "يهددوني كيما أخافهم"، على حين يتوقف للكلام عن كي وما، فيه. وفي الكتاب أمثلة أخرى.

ومثل هذا يقال في إصراره على التوقف لإيراد المحفوظات المدرسية من الشعر وغيره التي نتعجب من إيرادها حيث لا تخدم النصوص في شيء، كإيراده عند قول الشاعر: "مِنْ أُباةِ اللَّعْن" قول النابغة : أتاني أبيت اللعن ... إلخ(ص٩١). وهناك أمثلة أخرى كثيرة.كذلك يتوقف لتقديم النصيحة والإرشاد للشعراء، فيعلق على قول الوضاح: "كل شيء إلى انقطاع" بقوله: ما دام يعرف أن كل شيء مصيره الانقطاع والزوال كان عليه أن يمنع نفسه عن هواها... إلخ (ص٥٢). وليت شعري إذا حذف ذلك كله من الكتاب، ماذا سيبقى!

٢- أثبت، اعتماداً على بعض المصادر، بيتاً على أنه للوضاح ثم تبين له بعد ذلك أنه ليس الوضاح المذكور. ومع ذلك أبقى البيت ولم يسقطه. ربما لأنه نسي أو ربما لقلة مبالاته، أو عبثا بالتحقيق، كما كان يعبث بشار بالشعر اقتدارا وموهبة!!! (راجع صفحتي ١٠٧، ٣٨)

٣- لم يرجع إلى ديوان ابن المعتز ليتثبت من وجود الأبيات الثلاثة التي ذكر ابن أيدمر أنها تروى له. وقد كان ينبغي أن يوقفنا على هذا الأمر: هل هي أبيات ابن المعتز أم أبيات الوضاح؟

٤- من الأسس المعروفة في التحقيق أن من المحرمات الكبرى تغيير النصوص بكلام من عند المحقق ليس عليه دليل من (وثيقة)، لغرض إصلاح اللفظ أو إصلاح المعنى. ومع ذلك فقد قام بإدخال كلام في صلب شعر الوضاح ليس منه وإنما هو مما أوحى إليه به عقله الثاقب، فقال: "يا حبذا هي حسب قدك بها". وقال في التعليق عليه: "في أصل الأغاني وطبعة الدكتور حنا حداد: يا حبذا هي حسبك قدك في، وقال- يعني حداد- كذا في الأصل، ولم نهتد إلى روايته الصحيحة. وما في أصلنا- هذا كلام البقاعي وننبه القراء الكرام أنه إنما يتحدث بضمير المتكلم المعظم نفسه ليس غير، وليس يقصد أن معه إنسانا آخر يشركه - قراءة مقترحة". وهذا الذي فعله السيد المحقق هنا هو إحدى الكبر في تحقيق النصوص ونشرها: أن يقترح شيئاً ويثبت اقتراحه في المتن دون سند عليه أو دون أن يحتمله رسم الكلام !

ولو عاد البقاعي إلى بعض مخطوطات الأغاني (مخطوطة باريس مثلاً وتوجد مصورة منها في مكتبة مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية)، لوجد بها "يا حبذا هي قدك حسبك قف". وفي الكلام- بعدُ- تحريف، وذلك في قوله: "يا حبذا هي". ويمكن تصحيح هذا التحريف لو رجعنا إلى طبعة دار الكتب التي لم يرجع إليها المحقق

طبعا، فسنجد في هوامشها إشارة إلى ما هو موجود في بعض نسخ الأغاني الأخرى التي لم يرجع إليها المحقق، الذي يرجع دائما إلى المخطوطات كما يخبرنا بذلك دائما، فنجد فيها أعني طبعة دار الكتب تعليقا نافعا، وهو: "كذا ... وفي سائر الأصول: يا حب روضة حبك قد". ومعنى ذلك أن هناك نسخاً أخرى من الأغاني- بل جميع النسخ التي توفرت لمحققي الأغاني عدا واحدة- فيها يا حب روضة بدل (يا حبذا هي) المحرفة هذه عنها. وبهذا يمكن أن نصحح البيت على النحو الآتي:

ياحب روضة قدك حسبك قف ــــ واللــه ما أبقيت لـي عقلا

وبهذا يستقيم معنى البيت ولفظه من خلال النسخ نفسها وليس من خلال تدخلنا في النصوص. أما اقتراح البقاعي الذي لا يستند إلى أساس فهو حتى لا يؤدي إلى استقامة المعنى؛ إذ يصبح البيت:

ياحبذا هي حسب قدك بها ــــ والله ما أبقيت لي عقلا

وهذا كلام لا هو أعجمي ولا هو عربي.

٥- قول الوضاح :

يا نفسُ قد كَلَّفْتِنـــي ــــ تعب الهوى منها فذوق

إن كنت تائقة لِحَـرِّ ــــ صبابةٍ منها فتـــوق

جاء في نسخ الأغاني المطبوعة بحذف الياء (ذوق، توق). وبعضها ضبطه بسكون على القاف في الموضعين وسكن روى الأبيات جميعاً تجنباً للإقواء. وأصل الكلام: فذوقي، فتوقي. وحَذْف الياء التي هي ضمير المخاطبة مما لا نعلم أنه جاء في الشعر للضرورة. وقد رأيت البيتين في بعض مخطوطات كتاب الأغاني بالتسكين كذلك (مخطوطة المكتبة الوطنية بباريس). لكني أشك في هذه القراءة التي لا أعرف لها في الشعر شواهد. والمذكور في كتب الضرائر حذف واو الجماعة وحذف ياء المتكلم. لكن لم يرد شاهد في هذه الكتب

على حذف ياء المخاطبة. وهو ما كان يتطلب من البقاعي جهداً ضرورياً لبحث هذه المسألة والتوقف عندها ومراجعتها. فإن وقوع الإقواء على أي حال أهون من الحذف إلا إذا كان لذلك أصل في الشواهد الشعرية.

٦- في تعليقه على قول الشاعر: "أعني على بيضاء"، قال: "في أصل الأغاني ،،أغني،، بالغين المعجمة ولا معنى لها وأشار المحقق في الحاشية لما أثْبَتّ ولعله الصواب". ونحن ندعوه أولاً- ولن يكون ذلك منه منة، ولكن احتراما للعقول- إلى أن يغير عبارته لتكون: "وأثبتُّ ما أشار إليه المحقق"؛ فإن المحقق سابق عليه في الزمان وفي إثبات ما أثبت. على أن البقاعي لو عاد لمخطوطة باريس- مثلا- لوجد فيها "أعنى"، بالعين المهملة، على نحو لا يحتمل اللبس، ولو فعل لأغنانا عن هذه التعليقات التي يستمرئها هو، ولا أظن من به مسكة عقل يسيغها. على أن هذا المحقق لكتاب الأغاني الذي يشير إليه هنا إنما ينقل من تعليقات طبعة دار الكتب. فالبقاعي إذن ينقل عما هو منقول، ثم يعلق عليه كأنه نص أصلي. ففي الطبعة المنقول عنها- تعليقاً على قول الشاعر الذي سبق- ما نصه: "كذا في جميع الأصول. ولعلها "أعني" بالعين المهملة، أمر من الإعانة". ولكن مخطوطة باريس مثلاً مثبت فيها بما لا يدع مجالاً للشك القراءة الصحيحة. وهذا يؤكد من جديد أهمية الرجوع- رجوع البقاعي أو غيره ممن يريد إعادة نشر شعر الوضاح- إلى مخطوطات جديدة، خصوصاً حين نتعرض لنشر وريقات من كتاب الأغاني ليس غير.

وفي التعليق على قول الشاعر:

والردف مثل نقا تلبَّد فَهْو زحلوق زلوق

يقول البقاعي: "في الأغاني رحلوق- بالراء المهملة- ولم أجده". ولو رجع إلى تلك النسخة من مخطوطات الأغاني لأغنانا عن إيراد هذا الكلام الذي لا أعرف كيف استساغ

أن يجعله تعليقاً على نص.

أما عن الأخطاء العلمية في النص ، فذلك الذي يقال فيه حدث ولا حرج. فهو مليء بأخطاء لا حصر لها لغوية ونحوية وأخطاء في شرح الشعر وغير ذلك من جميع ما لذ وطاب. وأذكر من ذلك:

١- قول الوضاح: (إذا أخذت السيف لم أحفل العدد). الصواب: إذا ما أخذت (ص ٤٣).

٢- قوله : قالت لقد أعييتنا حجة، ضُبط بكسر الحاء. والصواب ضمها (ص٤٨).

٣- يقول في التعليق على قول الوضاح: (وليس سريك بالمضاع) ما نصه: "السري هو الشرف: أي أن شرفك محفوظ ليس مضاعاً". وهذا خطأ شنيع، بل غير مفهوم.

٤- في ص ٥٩ هامش ٢ يقول: "وجواب القول في البيت الثاني" وهو يقصد مقول القول. ومثل ذلك قوله ص ٦٤ في التعليق على قول الشاعر: "تؤمل أن تعيش قرير عين"، ما نصه: "جواب الاستفهام في قوله : أبعد همام قومك". وغريب أن يسمى هذا جواب استفهام. إلا إذا كان هذا علما جديداً!

كثيراً ما يجازف في شرح الألفاظ والمعاني بما يحضره في لحظته دون أن يتكلف التثبت مما يقول. يشرح العوارض في قول الشاعر: "وعلق بيضاء العوارض" بقوله (ص ٨٦): العوارض هي الخدود. والصواب أنها الأسنان. ويشرح قول الشاعر : أعل بزفرة من بعد أخرى، بقوله (انظر ص ٦١): " أعل: كأعلل. والتعليل هو المواساة". هذا فتح الفتوح تعالى أن يحيط به علم من الكتب!

ولو رجع إلى قول الوضاح في قصيدة أخرى :

بل ما لقلبك لا يزال كأنه نشوان أنهله النديم وعله

لعرف معنى الكلمة بالتقابل بين النهل والعلل. ولن أقول له ارجع إلىقول كعب بن زهير مثلا:

تجلو عوارض ذي ظلم إذا ابتسمت   كأنه منهل بالراح معلول

لبعد الشقة والمشقة عليه.

على أنه حين شرح هذا البيت الأخير: بل ما لقلبك..... جازف كذلك بكلام دارج لا يجوز المجازفة بمثله. قال (ص٨٠): "أنهله : أشربه. وعله: أي سقاه". وإنما النهل هو الشرب الأول والعلل الشرب الثاني، ويضرب مثلاً لوقوع الشيء مرة بعد مرة. وهذا هو معنى قوله: أعل بزفرة من بعد أخرى.

٦- يجازف كذلك في إعراب الألفاظ، فيقول (ص ٦٠) عن "ها" في "ذكركها" من قول الشاعر: "شطت فشف القلبَ ذِكْرُكها" ما نصه : "في محل نصب مفعول مطلق، كما قال الآخر لضغمهماها إلخ". هذا تفاصح. الصحيح أنها مفعول به، ولا محل للاستشهاد بالبيت الذي ذكره. ولا وجه لإيراده هنا.

٧- يفاجئنا أحياناً بكلام يقتطعه من محفوظاته لا ندري ما مناسبته، كقوله في شرح "أظل كأنني شرق بريقي" ما يأتي: "شرق بريقي: كالغصان بالماء اعتصاري". وهو كلام مقتطع، كما لا يخفى، من قول الآخر:

لو بغير الماء حلقي شرق   كنت كالغصان بالماء اعتصاري

لكن أي علاقة بين الكلامين؟

٨- أحياناً يشق على نفسه بشرح ما لا يحتاج من الشعر إلى شرح وهو لا يدري ما معناه فيلجأ إلى المعاجم التي يضل فيها فلا يعرف ما يأخذ منها وما يدع. ولسوء الحظ يأخذ ما لا يناسب غرضه. قال في قول الشاعر :

ثوت النفس في الحمول لديها   وتولى بالجسم مِنِّيَ صَحْبي

ما نصه: "في اللسان ثوا، ويقال للمقتول: قد ثوى. ابن برى: ثوى أقام في قبره. ومنه قول الشاعر: حتى ظنني القوم ثاويا، وثوى هلك". وهذا كله لا موضع له هنا. وإنما

ثوى بمعنى أقام، كقول الحارث:

آذنتنا ببينها أسماء   رب ثاو يمل منه الثواء

فمعنى ثوت النفس في الحمول لديها، أي رحلت معها وأقامت في الحمول. واستعمال ثوى بمعنى هلك إنما هو استعمال مجازي وهو ليس المقصود هنا.

وبعد فحسبنا هذا في نقد الكتاب المسمى "ديوان الوضاح". ولعل محققه يتدارك هذه الملاحظات- وبصفة خاصة الرجوع إلى مخطوطات الأغاني- فيما بعد، ويصرف إلى تحقيق النصوص- إذا شاء أن يسلك طريقها- من الجهد والوقت والمراجعة والتأمل ما هي جديرة به.

باقات من جامعة الملك سعود

مع الباحثين وخواطر الفكر

١

الشعر والاغتراب

دعيت إلى مناقشة رسالة الماجستير المقدمة من الباحثة الجوهرة المعيوف، وكانت أطروحتها عن الاغتراب في شعر أبي فراس. ومما حمدته لها أنها التفتت في موضوع أطروحتها إلى نصوص في تراثنا الفكري لا ينبغي أن تعزب عن أذهان الباحثين. وقد أردت بهذا المقال أن أدفع بهذه النصوص في خط فكري بعينه في درس مسألة "الاغتراب".

من ذلك كلمة لابن عربي في الفتوحات المكية، يقول فيها: "إن أول غربة اغتربناها- وجودا حسيا عن وطننا- غربتنا عند الإشهاد بالربوبية لله علينا. ثم عمرنا بطون الأمهات، فكانت الأرحام وطننا، فاغتربنا عنها بالولادة". وهي كلمة عبقرية تصلح أن تكون مدخلا أساسيا لدرس الاغتراب. كذلك قول ابن سينا في رسالة حي بن يقظان: "إن الإنسان حبيس غرائزه وانفعالاته وحاجاته المادية. وهذه القوى ملتصقة بالإنسان التصاقا كبيرا. ولا يبرئ الإنسان منها إلا غربة تأخذه إلى بلاد لم يطأها من قبل أمثاله". بالإضافة إلى قول أبي حيان بعد أن ذكر وصف من اغترب عن دياره: "هذا وصف غريب نأى عن وطن بني بالماء والطين، فأين أنت عن قريب طالت غربته في وطنه، وقل حظه ونصيبه من حبيبه وسكنه؟" وقوله: " الغريب في الجملة من كله حرقة. وبعضه فرقة وليله أسف ونهاره لهف". ثم: "وأغرب الغرباء من كان بعيدا في

محل قربه، لأن غاية المجهود أن يسلو عن الموجود ويغمض عن المشهود".

هذه النصوص يمكن أن تصلح معا مدخلا لإقامة بناء فكري متكامل في الموضوع. وهما معنيان متقابلان للاغتراب يظهران في هذه النصوص. الأول الاغتراب عن النور أو الأصل الذي خرج منه الإنسان، والثاني الاغتراب عن هذه الغربة نفسها،عن هذا العالم الذي صرنا إليه، وذلك حتى يتيسر لنا العودة مرة أخرى أو الصعود إلى الأصل الذي هبطنا عنه وخرجنا منه.

لقد لفتني قول بعض الدارسين: إن المرأة في الشعر الجاهلي كانت تتجه في رحلة نأيها عن الشاعر جهة الغرب- إلى الجهة التي تتجه إليها الشمس. وإذن فهناك علاقة اشتقاقية قوية بين الغربة والاتجاه إلى الناحية الغربية التي تتجه إليها الشمس عند الغروب. والغروب تلاشٍ وزوال. ومنه قولهم: اغرب عني إلخ. وتعريف أبي حيان للغريب بأنه البعيد في محل قربه، فيه صدى من قول الشاعر:

وقد زعموا أن المحب إذا دنا	**يمل وأن البعد يشفي من الوجد**
بكلٍّ تداوينا فلم يشف ما بنا	**على أن قرب الدار خير من البعد**
على أن قرب الدار ليس بنافع	**إذا كان من تهواه ليس بذي ودِّ**

والغريب موزع في كلام أبي حيان بين الحرقة واللهفة وبين الأسف واللهف توزع الزمان بين الليل والنهار: الأسف على ما اغترب عنه واللهف إلى الاتصال به كرة أخرى. هذا كله في الحقيقة تصوير لحال الإنسان-بما هو إنسان؛ فالاغتراب داخل في صميم تكوينه النفسي. وهل هذه الغربة عن المحبوب إنسانا كان، أو مكانا أو تطلعا ولهفة إلى شيء لا ينال أو لا يتحقق، هي الرغبة التي يقول بها التحليل النفسي، حين انقطع المرء عن الأم أو قطعته اللغة حين نطق بها عن العالم الحسي ونشوة الالتصاق به؟

إنني هنا أريد أن أستدعي بعض ما ذكر عن مفهوم الاغتراب عند المفكر الفرنسي

عـالم التحلـيل النفسـي "لاكـان" لأنـي أرى دراسـة الاغـتراب مـن منظور التحليل النفسي أجدى على الدراسات الأدبية من كثير مما يقال في هذا الباب.

يـتكون مـا يطلـق علـيه الــ Ego عـند لاكـان بـتوحد المـرء في مـرحلة الطفولـة الأولى مـع الـنظير/المقـابل، وهـي صـورته الـتي يـراها في سـن مـبكرة في المـرآة. هذه العملية يتمخض عنها الاغـتراب بالضـرورة. ومصـطلح الاغتراب alienation لم يكن من بين المصطلحات التي استعملها فـرويد في نظريـته. إنمـا كانـت الكـلمة تسـتعمل في الطـب النفسـي الفرنسـي في القـرن التاسـع عشـر: كـان المـرض العقلـي يوصـف بأنه اغتراب عقلي. وكانت كلمة الاغتراب aliene من الكـلمات العامـة الـتي تسـتعمل في الفرنسـية للدلالـة عـلى الجـنون. وقـد ظهر المصطلح في الـتفكير الفلسـفي عند كل من هيجل وماركس. غير أن مفهوم لاكان يختلف عنهما إلى حد بعـيد. فـالاغتراب عـنده لـيس حادثـة تعرض للذات أو تطرأ عليها ثم يمكن تجاوزها، بل هـي مـلمح أسـاس في تركيـبه. الـذات بصـفة أساسـية منشـق عـن نفسه ومغترب عنها ولا مهـرب لــه مـن هـذا الانقسـام ولا معـدى لــه عـنه. ولا سبيل أمامه إلى الكلية أو التضام. فالذهـان نفسـه صـورة مـن الاغـتراب أشـد حـدة وتطـرفا. إن الأنـا هـي دائمـا أحـد آخـر (سـواي)؛ لأنهـا مؤسسـة عـلى الـتوحد بصـورة بصـرية خارجهـا هي هي وليست إياها في الوقـت نفسـه. وقـد تكـون انعكاسـا في مـرآة. وقـد تكـون صـورة كيشـوتية (نسـبة إلى دون كيشوت) ليس غير. والأمران سيان. فلا فرق .

ومـرحلة المـرآة تـبين أن الـذات ego تتمخض من سوء الفهم، فهي تصور مغلوط. فأنا لسـت الصـورة الـتي في المـرآة. ولـيس لـي هذا الثبات الذي لها. إنما أنا لحظات متعاقبة، كـالتي تجـتمع مـنها الصـورة في الأفـلام. فأنـا في حقـيقة الأمـر ذوات مـتغيرة. كـل مـنها عـارض، وكـل مـنها وقـتي، وكـل مـنها ابـن الـلحظة التاريخـية المنسوخة بلحظة أخرى تعقـبها وذات أخـرى كذلـك لا تثبـت عـلى حـال. أمـا الصـورة في المـرآة فـتورثني الشعور

بالثبات وتمنحني الاطمئنان الذي أنشده أو تتعلق "رغبتي" به. هذا كله أساسه الخداع وسوء الفهم الذي لا يمكن الفكاك منه. وهو أساسي كذلك ليكون ثمة ذات. اللحظة التي يحدث فيها ذلك يحدث فيها في الوقت نفسه أمر آخر، هو الاغتراب عن الذات. هذه اللحظة توفر للذات كذلك الدخول إلى النظام التوهمي أو التخيلي Imaginary Order. والاغتراب ينتمي إلى النظام التوهمي أو التخيلي، بل هو التخيلي على الحقيقة. والتخيلي يظهر في مرحلة المرآة. لكنه ليس مرحلة في تطور الطفل، بالمعنى الزمني لكلمة المرحلة، فهو ليس شيئا يتجاوزه الطفل ويخلفه وراءه. ولكنه مرحلة بالمعنى المكاني للكلمة، حين تعني في الإنجليزية stage مكانا معروفا في المسرح، هو حيث تجري الأحداث بأسرها التي يمكن فيها أن يتقمص الممثل الواحد شخصيات كثيرة. فلنقل إذاً – مع مود إلمان – إن الخيالي، أو التخيلي، أو المتخيَّل أو المتوهم إلخ مسرح تتقمص، أو لنقل: تتوحد فيه الذات على نحو دائم بأشخاص جدد، جهادا منها في سبيل التغلب على الانقسام والانعزال والاختلاف والموت. أو كما يقول باوي: "التخيلي هو المشهد الذي ينطوي على محاولة المرء محاولة مضلّلة ويائسة أن يكون– وأن يظل– "ما هو إياه"، بأن يضم إلى نفسه على نحو دائم مزيدا من أمثلة التماثل مع نفسه والتشابه. إنه محل الميلاد –ميلاد الذات المثالية ideal ego النرجسية– مسقط رأسها. إن الذات يجاهد بهذا التوحد غربة الشيء الذي يتوحد به، فيجعله قرينا (فكرة الشبيه إلى حد المطابقة، التي نجدها في بعض الآداب العالمية) ويجعله شريكا متواطئا، كصاحب الذنب أو الجرم لا يريد أن يكون وحده، بل أن يكون معه آخرون. والحصيلة، كما تقول إلمان، غابة من المرايا كل منها يلقي بظله على الآخر (راجع هذا كله في كتابي "آفاق النظرية الأدبية المعاصرة" – تحت الطبع).

ثم هل يلفتنا أبو تمام إلى معنى إيجابي في الاغتراب حين يقول:

وطول مقام المرء في الحي مخلق　　　لديباجتيه، فاغترب تتجدد

لقد كان هيجل الفيلسوف هو الذي بعث- في حقبة شبابه- في التراث الصوفي (الغنوصي) القديم لمفهوم الاغتراب حياة جديدة. الاغتراب عنده هو الوعي: هو خبرة الكائن بحالة الوعي: أن يخبر الوعي حالة الوعي تلك: أن ينعكس الوعي على نفسه فيتأملها ويلم بها. وبغير الاغتراب لا يتأتى للعقل المطلق أن ينكشف، أو يخرج للوجود، فمن الضروري الاغتراب والاختلاف: أن يكون شيئا مختلفا. ذلك شرط لانجلاء الوعي بالذات.

الوعي بالذات إذن هو الاغتراب. ومن ثم تصير له دلالات إيجابية، وتنتفي عنه تلك الدلالات السلبية التي ارتبطت بالإدراك والمعرفة في التراث الصوفي (في التراث الغنوصي وتراث أفلوطين). لأن موضوعات الوعي حينئذ ينجلي عنها غطاء الألفة وتدخل في حيز المدهش المثير للاستغرابexotic، أو الجديد. ومن ثم فالفكرة الموروثة التي تنظر إلى الوقوع في أسر ما هو غريب أو مدهش أو مغاير على أنه ضياع وخسارة، يختلف شأنها لدى هيجل الذي يرى المدهش- باعتباره الجديد أو المثير للاهتمام- على أنه شيء لصيق بالفكر الإنساني نفسه- بالتذكر أو الذاكرة، وليس الشعور أو حالة الانغماس في الإدراك، دون تجاوزها، بالوعي بها.

* * *

وهنا نعود مرة أخرى إلى تصورات لاكان: حين ينظر الطفل في المرآة يرى أعضاءه كلاً مجتمعا، على حين يَخبُر جسده في الواقع أجزاء متفرقة، كل جزء منها مستقل وله إرادة تعمل بذاتها: قدمه، يده، رأسه، مرفقه إلخ. هنالك يهرب من الشيء المخيف، وهو التفتت إلى ما هو خير من ذلك بالنسبة له، وهو التماهي أو التوحد بالصورة

المرآوية: يظن نفسه -على خلاف غيره من الحيوان حين يرى صورته- أنه ذلك الذي يراه في المرآة، أو ما يسميه لاكان الأنا المثالي. ثمة الثبات والاكتمال والوحدة والتحكم في الأجزاء. هذا حادث قبل دخول الطفل اللغة، أي قبل أن يصبح ذاتا يتكلم. ويحدث مثله أيضا عندما يتحقق له ذلك، أي حين يصبح ذاتا يتكلم، فيكتسب الهوية من الآخر الكبير، الهوية التي هي أوهام وخيالات مغلوطة تقوم على إساءة فهم الذات، حيث تبدو (الذات) وكأنها هي هي في جميع أحوال الزمان والمكان، وهي رغم ذلك ذوات متفتتة متباينة.

لقد أراد هيجل في كتابه "فنمنولوجيا الروح" إبطال هذه الفكرة الخادعة عن النفس التي يراها الذات هوية ذات كيان مجرد قائم بنفسه، ورأى ضرورة أن يتبين الوعي نفسه على أنه من صنع التاريخ ، مثلما هو صانع له كذلك. وهذا ضروري لتخليص النفس من أسر الـ"ني" (راجع في هذه النقطة وفي تعريف الـ"ني" كلامي عن الرغبة في شعر امرئ القيس). والفرد الذي لا يتبين تاريخية نفسه، بل ينظر إليها على أن لها هوية مستقلة بنفسها عن الزمان والمكان وأنها غير متوقفة على ثقافة المجتمع والعصر وعاداتهما، هو عند هيجل غريب عن نفسه. الوعي بالذات قائم عند هيجل على الديالكتيك. فهو غير ممكن إلا إذا كان موضوع الوعي وعيًا آخر. أما إذا كان موضوع الوعي الطبيعة لم يكن ممكنا أن يتمخض عن ذلك وعي الذات بنفسها. الديالكتيك يجري على هذا النحو: وعي بالذات يلتقي بوعي آخر مثله. ويترتب على ذلك أمران: أن الوعي بالذات يخسر نفسه لأنه يقع عليها حينئذٍ ككيان آخر. ثم إنه بفعله هذا يكون قد أبطل الآخر؛ لأنه لا يراه على أنه كيان جوهري، بل يرى فيه نفسه هو (راجع بحثا لي في مؤتمر النقد الأدبي الثاني، وعنوانه عن الرغبة في شعر امرئ القيس).

لقد كان مفهوم الاغتراب في الفلسفة القديمة مفعما بالإيحاءات، كما تباينت فيه

الدلالات بين الإيجابية والسلبية، حتى فقد هذا الغنى كله على يدي ماركس ومن جاء بعده، فسادت في أبحاث علم الاجتماع خلال القرن العشرين المعاني السلبية وحدها. وأنا هنا أرجع إلى كلام الباحثين الذين تقصوا تاريخ المفهوم، ومنهم بيتر كرستيان لودز من جامعة ميونيخ في بحثه المعنون: "تراث منسي في مفهوم الاغتراب"، حيث يقول: لقد ضاع- إلى حد بعيد-في تناول ماركس لهذا المفهوم ذلك الثراء الذي نجده له في التفكير الفلسفي اللاهوتي. لقد ادعى ماركس أنه أراد أن يقلب أفكار هيجل اللاهوتية رأسا على عقب، فيحيلها إلى أفكار دنيوية مادية: أن يحيل اللاهوتي إلى دنيوي. وكانت كلمة الاغتراب واحدة من ضمن ما أخذه من هيجل ثم استعمله لينتقد به نظرته في كتابه "فنمنولوجيا العقل". ومن ثم فقد أُنزِل الاغتراب- على حد كلامه- من عليائه إلى الأرض، واستعمل للدلالة على الحالة التي تردّى فيها الفرد الإنساني- ثم بعد ذلك العامل الأجير في المجتمع الرأسمالي. وهكذا رسم ماركس الخط الذي سيسير عليه مستقبل مصطلح الاغتراب ومفهومه من بعده.

لقد أشار جورج لِخْتَـيْم Goerge Lichtheim (١٩٦٨) إلى أن الأصول الميتافيزيقية للمفاهيم الاجتماعية والفلسفية قد أُسدل عليها الستار عبر عملية العَلمنة المطّردة التي استمرت في التفكير الغربي، أي عبر عملية التحول إلى الدنيوي تلك ... وبوسع علماء الاحتماع الذين يستعينون بأدوات البحث الإمبيريقي التجريبي في قياس "الاغتراب" أن يرجعوا رأسا إلى ماركس".

(راجع:

Ludz, Peter Christian, A Forgotten Intellectual Tradition of the Alienation Concept in "Alienation: Problems of Meaning, Theory and Method, pp. 28-9 .)

وأقول: لا يخفى ما في عبارة لختيم الأخيرة من سخرية وما تنطوي عليه من شعور بالأسف للخسارة التي أدى إليها التفكير المادي البحت في ثراء المفهوم. لقد خضع الفكر الإنساني للمزاج اليهودي المادي البحت على يدي ماركس ومن جاء من بعده، وانسحب ذلك بأثر رجعي على تراث العقل الإنساني. فالعلمنة، أو تحويل المفهوم الميتافيزيقي وصبغه بصبغة دنيوية، بدأت مع ماركس اليهودي أصلا الذي وجهته أيديولوجيته اليهودية التي هي في صميمها مادية دنيوية- تلك الأيديولوجية التي كونت مزاجه العقلي ونشأ عليها- سلفاً- فأنزل على حكمها كل فكرة ذات طابع مختلف. فهو إذن كان مدفوعا- من حيث يدري أو لا يدري- بعوامل في تكوينه وميراثه العقلي نفسه. ثم وُضِع على كل شيء أنتجه هذا المزاج لافتة "التفكير العلمي". وظلت هذه العملية التهويدية في حالة دفع مطرد، بحيث لم ترتفع وصايتها عن التفكير الإنساني الذي ساد فيه هذا المزاج.

لكن بقيت في الفلسفة الاجتماعية الألمانية لمفهوم الاغتراب- بالرغم من هذا التأثير العلماني المستمر للاتجاهات العلمانية الأنجلوسكسونية- عناصر من التراث الصوفي (الغنوصي) للمفهوم. فقد نظر إليه جورج سيمِل في كتابه "علم الاجتماع" على أنه علاقة إيجابية تماما. فالذات يحمل دائما إلى بيئته خصائص ويتلقى منها كذلك مثل هذا. والمرء لايتحجر تلقائيا في بيئته على نحو مقرر سلفا، بالرغم من كونه يحيا داخل مجتمع بعينه له خصائصه المتعينة التي تتحدد بكونه في بيئة متعينة مكانيا وزمانيا. وأفق "المجهول" أو المطوي عنا علمه، أو الغيب، أو بعبارة بسيطة "الجديد"، إنما هو أفق الغريب، المدهش، غير المألوف. أن يكون المرء مغتربا معناه- عند سيمل- القدرة على أن يجمع "مزيجا، مثاليا تقريبا، من الاقتراب والابتعاد". الاغتراب هنا يعني أن شخصا ما على مسافة بعيدة إنما هو قريب. كما أن البعد يعني أن شخصا على مسافة قريبة إنما

هو بعيد. الاغتراب يكشف عن علاقة متبادلة من القرب والبعد، وهو الذي يجعل هذا التبادل ممكنا(لودز ص ص٢٩-٣٠).

وشبيه كذلك بهذا الموقف الفكري عند جورج سيمل موقف الفيلسوف الاجتماعي الألماني تيودور أدورنو الذي يعد نفسه داخلا في التراث الماركسي ويصنفونه كذلك بوجه عام. لقد شغل أدورنو نفسه مرارا وتكرارا بمسألة الاغتراب والتشيؤ reification في المجتمع الصناعي الحديث في العالم الغربي. وهو يضع نفسه في موضع الناقد الديالكتيكي، أو المفكر النقدي critical intellectual . وعنده أن "الناقد الديالكتيكي" هو التجسيد الاجتماعي-الأنثروبولوجي للوعي بالذات. وهنا نستحضر فكرة سيمل عن المغترب القلق الذي يمكنه أن يكون هنا مرة ثم يكون هناك... الذي ينأى بنفسه عن الالتصاق إلى ما هو قائم- إلى ما هو مطروح، ويخرج بها إلى ما هو إيجابي. والنقد الديالكتيكي- عند أدورنو١٩٥٥- يتضمن المشاركة في المطروح الثقافي وعدم المشاركة معا. ويتطلع أدورنو من خلال هذه الحالة المعلّقة إلى الوصول إلى موقف متصلب عنيد إزاء أي صورة من صور التشيؤ. والقدرة على الاحتفاظ بالتوازن بين المشاركة وعدم المشاركة تفترض- عند أدورنو- قبولا بالاغتراب عن أصول المرء (بالمعنى الغنوصي)، كما أنها كذلك عند هيجل وسيمل. وهكذا يكون الاغتراب سلاح المعركة ضد تشيؤ المجتمع بصورة عامة وتشيؤ الثقافة بصفة خاصة: لا يمكن شن هذه المعركة إلا عندما يقبل المفكر الناقد بالاغتراب موقفا (راجع: لودز، مرجع سابق).

ولكنا لم نتعرض بعد لمفهوم الاغتراب في الفلسفات القديمة، وهو أوفر من كل ذلك إيحاء. إنه في التفكير الغنوصي المعنى الإيجابي الذي به تتحرر الروح (التي هي النور) من السكنى في هذا العالم. ولا يتيسر التوجه إلى عالم الغيب الذي يقع وراء عالمنا إلا بالاغتراب. فواجب الروح عند أفلوطين(٢٠٥-٢٧٠م) أن تحافظ على الدنو من طبيعتها

بالأمرين كليهما: ألا تقع في براثن الجسد، وألا تغترب عنه في الوقت نفسه، بل تبقى معلقة بين الأمرين. استبقى أفلوطين المعنى الغنوصي القديم: أن الروح تحتاج إلى الجسد إن كان لها أن تدرك أو تتبين شيئا ما على الإطلاق. فبدون الجسد تبقى الروح كلّيّةً في حيز الروحي، ولن يكون بوسعها أن تسافر- عبر الآخر: الجسد- حتى يتسنى لها العودة إلى "النور"- إلى الأصل. يؤكد أفلوطين على دور الاغتراب في العروج إلى النور.

والأمر كذلك عند أوغسطين الذي يرى في الاغتراب تحولا شاملا للروح عن الأشياء الفانية ونسيانا لـ"الشقاء في هذا العالم". بمعنى أن الإنسان لا يقع في براثن التفكير العقلي، أو التجريدي، أو ما جاء في عبارته مما سماه التفكير الذي يعبر عنه بالألفاظ والكلام discursive thinking إلا حين يغترب عن نفسه. فمثل هذا التفكير الذي يمكن التعبير عنه يحدث دائما انشقاقا بين التفكير وموضوعه، فيتعزز حينئذٍ الانفصام وانعدام الاكتمال.

إن الذي عبر عن هذه المعاني جميعا من شعراء الجاهلية هو- فيما أعلم- زهير بن أبي سلمى الذي يَقْوَى ظني مع الوقت أنه كان على دراية كاملة بهذه الأفكار، وأنه عبر عن ذلك كله بطرائق الفن في التعبير. فالخلوة أو الرحلة إلى بلاد لم تطأها قدم من قبل في كلام ابن سينا، والنور الذي يتعقبه المغترب، حتى يتصل به كل أولئك مما يظهر في رموز القصيدة، على النحو الذي قدمته في تحليلها (راجع الفصل الأول من كتابي الرمز والفن).

ديوان أبي فراس

تطرقت في مقال سابق لذكر الاغتراب في شعر أبي فراس، وهو موضوع الرسالة العلمية التي ناقشتها في جامعة الملك سعود للجوهرة المعيوف. وأريد في هذا المقال أن أستطرد لذكر بعض الملاحظات الأساسية على عمل محقق الديوان، وهو الدكتور سامي الدهان. وقد بذل صاحب التحقيق جهدا محمودا في جمع عدد طائل من نسخ الديوان مما تفرق في بلاد الله، وتوفر على قراءة ذلك كله. وهو جهد غير منكور، غير أني أرى وجوب إخراج الديوان من جديد لأسباب أرى أهمها ما أشرت إليه في بحث لي عن بعض قصائد الديوان التى أراها نسبت إلى أبي فراس وليست له (راجع فيما سبق ص؟؟؟)، وإنما هي شعر شعبي قيل على لسانه. وأورد فيما يأتي جملة من ملاحظات كثيرة يقع عليها المرء في قراءة النسخة المحققة من الديوان.

فمن ذلك ما جاء في الديوان من قول الشاعر:

إذا اطمأنت وأين أو هدأت   عنت لها <u>ذكرى</u> تقلقلها

والبيت من بحر المنسرح. وهو ينكسر على هذه الصورة التي أورد المحقق البيت عليها؛ إذ يخرج المصراع الثاني إلى بحر الكامل وهذا غير جائز. وقد أشار في حاشيته عن نسخ أخرى إلى ما كان يمكنه بقليل من المراجعة التنبه إلى أنه الصواب. وفي بعض هذه النسخ: عنت لها ذكرة، وفي بعضها الآخر: فكرة. وهو ما يمكن أن تكون الكلمة في البيت محرفة عن أي منهما. وفي نسخ أخرى: لوعة، وفي أخرى: ذكراه. وجميع ذلك يستقيم به الوزن!

قوله :

أخذتْ في تطلُّب العِلاّتِ   حين لما رأت مشيب شواتي

خطأ ظاهر. ولعل الكلام: هي لما رأت ، أو هند لما رأت إلخ.

قوله :

وإذا الهموم تكاثرت لم يغنها   إلا العذافرة الأمون الجلعد

والصواب ما في بعض النسخ ولم يثبته المحقق، وهو: لم يَنْفِها.

قوله :

شيخوخة سبقت لا فضل يتبعها   وليس يفضل فينا الفاضلُ الهرمُ

هكذا ضبطه، والصواب بفتح اللام: الفاضلَ.

وقوله من القصيدة نفسها:

لا تنكروا يا بنيه ما أقول فلن   تنسى الترات ولا إن حال شيخكمو

الصواب ما جاء في بعض النسخ ، وهو: ينسى التراب ولا الأوحال شيخكمو.

قوله :

قد عذب الموت بأفواهنا   والموت خير من مقام الذليلِ

هكذا أورده وما بعده، بكسر حرف الرويّ. والصواب أنها قافية مقيدة، فيجب أن يكون: مُقام الذليلْ، لئلا ينكسر الوزن، وهو من السريع.

وقوله :

وحكمي بكاء الدهر فيما ينوبني   وحكم لَبيدٍ فيه حول محرّمُ

هكذا أورده. والصواب: حول مجرم، بالجيم المعجمة بدلا من المهملة. يقال حول مجرم، وهو العام الكامل التام. والإشارة في بيت أبي فراس إلى قول لبيد:

إلى الحول ثم اسم السلام عليكما   ومن يبك حولا كاملا فقد اعتذر

وقبله :

تمنى ابنتاي أن يعيش أبوهما	**وهل أنا إلا من ربيعة أو مضر**
فقوما فقولا بالذي قد علمتما	**ولا تخمشا وجها ولا تحلقا شعر**
وقولا هو المرء الذي لا صديقه	**أضاع ولا خان الصديق ولا غدر**
إلى الحول................	....

قوله :

لم تتفرق بنا خؤولٍ   في جذم عزٍّ ولا عموم

هكذا ضبطه والصواب، كما هو بيِّن "خؤولٌ" بالرفع.

هذا بعض ما كنت دونته من ملاحظات عند قراءتي على الديوان، وندت عني ملاحظات أخرى كثيرة، لم أعد أذكر موضعها.

٢
القصيبي والمرأة

تحتل المرأة في شعر القصيبي مساحة واسعة جعلت بعض الباحثين يتجه إلى درس ذلك وجعله موضوعا لأطروحته للماجستير، وهو الباحث أحمد بن سليمان اللهيب الذي أشرفت على رسالته التي تقدم بها لجامعة الملك سعود. يقول الباحث: "المرأة تمثل جزءا مهما في حياة القصيبي وشعره؛ إذ تعد من أكثر الموضوعات الشعرية التي طرقها كما وكيفا، وهو يتجاوزها واقعا ليتخذ من صورتها في مخيلته مجالا من مجالات الإسقاط الفني من حيث كونها توظيفا رمزيا لأبعاد اجتماعية ونفسية وحضارية". وهذه مناسبة لأوصي اللهيب ألا يكف عن تحصيل مناهج التفكير النقدي بكل أشكالها. ومادام قد ذكر الأبعاد الاجتماعية، فقد دعوته أن يستوعب جميع ما كتبه أصحاب ما يسمى سوسيولوجيا الأدب. كذلك تلك الإشارة إلى الأبعاد النفسية تقتضيه أن يغوص في أفكار التحليل النفسي ويمضي معها إلى نهايتها. فهذه كلها مجالات خصبة منتجة، لكن عليه أن يستحضر أبدا وعي المسلم وعقل الناقد المتيقظ.

ولم أرد بكلمتي هذه أن أتعمق درس القصيبي أو درس المرأة في شعر الشعراء، بل أردت أن أتخفف من هذا كله وأهرب إلى بعض خواطر القارئ الذي يتوخى بقراءته الاستجمام والاسترخاء، ليس غير. وكنت قد نظرت في تائيتي ابن الفارض ونزار، فوجدت بينهما تشابها كثيرا إلى الحد الذي وقر فيه عندي أن نزارا لم يكتب تائيته إلا وهو مأخوذ بكلام ابن الفارض. كان ابن الفارض يقول:

وما زلت إياها وإياي لم تزل ... ولا فرق، بل ذاتي لذاتي أحبت

وألصق بالأحشاء كفي عساي أن   أعانقها فـي وضعها عنـد ضمتـــي

وأنظر في مرآة حسني كـــي أرى   جمال وجودي في شهودي طلعتـي

فقال نزار:

مارست ألف عبادة وعبـــــادة   ....

وهكـذا يحـاول اقتـباس معـاني الصـوفية في قصيدته. ولكن نزارا أراد أن يقتل الأب، فسـافر بالمعـاني الصـوفية إلى أرض أخرى وتوسل إلى ذلك بأن أخفى كل شيء من شأنه أن يشـي بـابن الفـارض– أو يشـي بـه إلى ابن الفارض، واختار بحرا شعريا ونظاما من القافية مخـتلفا، وإن نـد عـنه الـروي فجـاء موافقـا. وفي تائية نزار كسائر شعره من الناحية الفنية تفكك، لكنه عوض ذلك باقترابه من نفوس معاصريه وهواجسهم ولغتهم.

ثـم عـن لـي أن أنظـر في بعـض القصـائد التائـية للقصيبي التي جاء فيها ذكر المرأة، فراعني أنها تلاشت إلى لاشيء؛ فهي "ليست"، وهي حطام وهي طين وشهوات:

لستِ فجرا عبقري اللمحاتْ   أنت أنثى مثل باقي الأخرياتْ

نام في أعماقك الطيــــن وإن   أومضت في شفتيك البسمـــــات

وزها في نفسك الكبر كمــــا   عربدت في جانبيك الشهـــوات

وفي تائية لـه أخرى:

ستعودين بعد أن يهدأ الشوق   بجنبي وتصمت العاصفــــــاتُ

ستعودين لي حطاما كئيبــــا   مزقته الذنوب والشهـــــــواتُ

ممـا جعلـه يـرتد إلى أفـق آخـر مـن تـراث يجعـل المرأة حبائل الشيطان وأنها المسئولة عن الخروج من دار النعيم. فأين هذا من قول ابن الفارض:

ما شممت البشام إلا وأهــدى   لفؤادي تحية من سعـــــــــاد

وقول نزار:

كتبت أحبك فوق جدار القمر
وفوق كراسي الحديقة
فوق جذوع الشجر
وفوق السنابل
فوق الجداول
فوق الثمر
وفوق الكواكب
حفرت أحبك فوق عقيق السحر
على ورقات الزهر
على الجسر والنهر والمنحدر
على صدفات البحار
على قطرات المطر
على كل غصن وكل حصاة وكل حجر

حيث يرتد نزار إلى تراث العشاق القديم في الكتابة على كل شيء ممكن من تلك الأشياء التي تتصل بتفاصيل حياتهم، كالكتابة على فصوص الخواتم:

أحب من يهواني　　　برغم من ينهاني

والكتابة على التفاح:

أنا حمراء دعوني　　　لمحب وحبيب

وعلى وشاح القميص:

زفراتي ليس تفنى　　　وفؤادي بك مضنى

وعلى القلانس والعصائب والزنانير والتكك والمناديل، وعلى الستائر والوسائد وما أشبه.

وكتب منصور الحازمي على أكياس الوسائد، ولكن كتابة من نوع جديد: "نوم الهنا"، فأغنت الكلمة البسيطة عن جميع ما كتب الشعراء، بل دلت بالإيحاء على أكثر مما دلت عليه عباراتهم في التدله والتوله إلى الحبيب:

عطرت مقابض أبوابي

وفرشت الورد بأعتابي

وعلى صدر مخداتي

طرّزت عبارات الحب: "نوم الهنا"

"نوم الأحلام الحلوة"

حازم القرطاجني ومشروعه النقدي

من أراد أن يحاكم حازما القرطاجني ومنزلته في النقد العربي، فليحاكمه في ضوء الباعث الذي حداه إلى كتابة "منهاج البلغاء" وعبر هو عنه صراحة حين قال إنه أراد أن يحقق رغبة تلجلجت في صدر الفيلسوف ابن سينا ومات ولم يتأت له أن يحققها: أن يصنع في العربية ما صنعه أرسطو في اليونانية حين استخرج من تراثها القوانين التي صاغها في كتابه الذائع " البويطيقا". هل نجح حازم في تحقيق هذه الغاية أم لم ينجح.

والحقيقة نحن مقصرون في فهم حازم من جميع جهات التقصير. خرج كتابه الذي بين أيدينا اليوم من نسخة وحيدة تكثر فيها الخروم، كما سقط منها جزء كبير من الكتاب يعول عليه تعويلا كبيرا في فهم ما تبقى منه. ثم لم نسمع بعد ذلك بأن هناك من يجعل همه البحث عن نسخ أخرى لكتاب حازم الذي شاع شيوعا واسعا في بعض الحقب. كذلك فإن ما ظهر من كتابه عن هذه النسخة اليتيمة لم يزل يحتوي على كثير من أخطاء القراءة والتحقيق، مما يدل على الغبن الكثير الذي وقع على الناقد من جميع الجهات.

ويضجرنا حازم كثيرا حين يطول كلامه النظري وتقل أمثلته من الأشعار، وهي السمة السائدة في الكتاب، حتي ليستقصي أحيانا التقسيمات العقلية للمسألة من المسائل في الفقرات الطوال، دون أن يرق قلبه لحال القارئ. ولكن مازال يرن في أسماعنا قول بعض من جاء بعده ممن انحازوا له وتعصبوا لكتابه من أنه لم يزل يعالج ذلك الكتاب ويديره في عقله، حتى جاءت اللحظة الخاطفة التي ومض الشعر العربي كله في عقله

كالبريق، فتمثل له هذا الشعر أمثلة كله لكلام حازم. وهذا جزء مما نحتاج إليه اليوم حاجة حثيثة في فهم حازم. نريد أن نقرأ المتنبي مثلا في ضوء كلامه: كيف سينطبق ذلك على شعره. ونريد كذلك أن نقرأ النقد العربي القديم كله في معية حازم لنرى كيف آل ذلك كله عنده: كيف آلت عنده المفاهيم القديمة.

لقد كان من الأخطاء التي وقع فيها محمد الحبيب بن خوجه الذي أخرج منهاج البلغاء لحازم، قوله مثلا- وهذه أمثلة قليلة:

ص١٥: "....فيجب أيضا أن يشار إلى المعاني التي ليس لها وجود خارج الذهن أصلا، وإنما هي أمور ذهنية محصولها صور تقع في الكلام ...إلخ". والصواب: وإنما هي أمور ذهنية محض لها صور إلخ.

ص١١٨: "........وجب أن تكون الأقاويل الشعرية أشد الأقاويل تحريكا للنفوس، لأنها أشد إفصاحا عما به علقة الأغراض الإنسانية، إذ كان المقصود بها الدلالة على أعراض الشيء ولواحقه التي للآداب بها علقة". الصواب ما جاء في كتاب د. شكري عياد ص٢٥٦هامش الذي رجع إلى النسخة نفسها التي اعتمد عليها بن خوجه، فاقتبس منها هذا النص، لكن جاءت عبارته هكذا: .... التي للآراب بها علقة.

ص١٢٢: "....أن تكون النفوس معتقدة في الشعر أنه حكم وأنه غريم يتقاضى النفوس الكريمة الإجابة إلى مقتضاه بما أسلبها من هزة الارتياح لحسن المحاكاة". لم يرجع بن خوجه إلى الجزء الذي أخرجه الدكتور عبد الرحمن بدوي من كتاب حازم ونشره في المجلد المهدى إلى طه حسين، فينتبه إلى أن في العبارة خطأ التفت إليه الدكتور بدوي حيث صحح الكلمة: أسلبها إلى أصابها. وهو خطا أيضا. والصواب: بما أثابها من هزة الارتياح.

ص ص٢١٦-١٧: "...... فإذا كانت الجهة الواحدة من الأُوَل يمكن أن يناط

بهـا جهـات ثـوان كـثيرة.....صـارت الصـور الحاصـلة عـن جميع ذلك ..كثيرةُ التشعب بعـيدة عـن الحصـر. وعظُمُ الـتفاوت بـين الشـعراء في مقـدار التصـرف في ذلـك". وصـواب قراءته: بعيدة عن الحصر، وعَظُمَ التفاوت إلخ.

ص٢٠٩: "....ففـي حـال الانصـراف إلى محـل الالـتفات تـتوافق القوة الناظمة عما كانـت بسـببيله مـن تصفح العبارة المستمرة الحركات والسكنات على منهاج الوزن إلخ"، لا معنى لقوله: تتوافق. والأرجح أنها تتراخى أو تتوانى.

ص٩٣: " وينقسـم التخيـيل بالـنظر إلى مـتعلقاته قسـمين: تخيل المقول فيه بالقول، وتخـيل أشـياء...إلخ". الصـواب: تخييل المقول فيه، وتخييل أشياء إلخ. ويقع التحريف في الكلمـتين كـثيرا في كـتاب حـازم، فـتحرف إحـدى الكلمـتين إلى الأخرى. ولعل هذا هو الـذي أدى الباحـثين إلى الانـزلاق إلى الخلـط بينهما. وإنما التخيل من جانب المتلقي، وهو مصـدر الفعـل "تخـيل" الـذي هـو مطـاوع الفعـل "خـيّل"، فالسـاحر يخـيل للرائي العصا أفعـى، فيتخيـلها كذلـك. وهكـذا الشـاعر الذي يخيل للسامع أن المشبه هو عين المشبه به فيتخـيله كذلـك. وهـو كذب ككذب الساحر. وهو جزء أساسي من عمل الشاعر عند حازم. فالشـعر في الأسـاس تخيـيل، أو كـذب بهذا المعنى، وهو الكذب الذي يجب أن يمهر فيه صاحبه، وإلا خرج من الصناعة كلها.

مـن أجـل ذلـك لا ينـبغي أن ننفر مـن كـلام حـازم عـن الكذب وتبيينه طرائق ذلك لطـلاب الصـناعة الشـعرية، كأنـه يدعـو إليه ويزيـنه. وهـو مـا يصـيبنا بالضـجر والشعور بالغـثاثة بـل وازدراء قائلـه حـين نقـرؤه. المسـألة هنا هي كيف ينـزلق الذهن من المشبه إلى المشـبه بـه، فـيدخله في فصـيلته، وهـو لـيس مـنها. الأمـر عـلى التخيـيل الـذي هـو عمل الساحر أساسا.

ومـن الأمـور الـتي تدعـو إلى الـتفاؤل أنـي وجـدت مـن أهـل البحث من بلغ اهتمامه

بحازم مايبلغ من اهتمام المرء ببعض أهله. وقد دعيت إلى مناقشة رسالة الباحثة فاطمة الوهيبي "نظرية المعنى عند حازم القرطاجني"، وهي الرسالة التي تقدمت بها لنيل درجة الدكتوراه من جامعة الملك سعود وأشرف عليها عبد الله الغذامي، فكانت أطروحتها مغامرة محمودة لاقتحام تلك المناطق الشائكة من كتاب حازم التي لا يمكن فهمها بغير الرجوع إلى خلفياتها الفلسفية والفكرية التي حاولت هي أن تجليها. وقد أبلت الباحثة بلاء حسنا في محاولة فهم نصوص المؤلف بعضها من خلال بعض، واستجلاء ما غمض منها بما اتضح. والرسالة بعد ذلك محاولة دءوب لاستثمار أفكار حديثة في إضاءة كلام حازم، وإن كنا نخالفها في كثير من اجتهاداتها في هذا الصدد، لكونها كانت في مواضع كثيرة ضربا من الإسقاط الذهني لأفكارها هي على الكتاب. لكن نراها مع ذلك محاولة محمودة لدلالتها على كفاءة ذهنية واستعداد عقلي جدير بالتنويه به. لقد أدركتها ألمعية الأستاذ المشرف وجده واجتهاده وتوغله في تفحص النصوص وتدسسه إلى أغوارها.

النقد العربي
ونظرية التخييل الشعري

تفكرت مليا وأنا أجلس في الحديقة المائية بجدة فرأيت جذوع شجرة العشر[التي نسميها شجرة السنط] التي أحاطت بي وكنت أجلس أمام منتزه مائي، فبهرني تفنن البستاني في قطع فروعها على نظام هندسي بديع، وتعجبت له كيف لا يتركها تنمو حتى تأخذ مجالها في الذهاب طولا وعرضا. فحين تفحصتها لم تكن شجرا ولم تكن عشرا وإذا الأمر كله تمويه، وإذا هو تخييل في تخييل. كانت أشجار الحديقة كلها من الحجر الذي شُبّه إليّ أنه نبات يضرب بجذوره في الأرض يرتوي منها كسائر الكائنات الحية. تفكرت فيما كتبه نقاد البلاغة من أمثال عبد القاهر وغيره عن التخييل. لقد كنت أمام استعارة كاملة: الحجر شجر أو هكذا رأيته. كنت كذلك واقعا تحت تأثير السحر الذي ناطوه بالاستعارة أو العمل الشعري مطلقا.

إن الجملة الأولى التي يجب أن يفتتح بها من أراد أن يدرس أمر الحقيقة والاستعارة في النقد العربي، وارتباط الاستعارة بفكرة التخييل، هي قول الله تعالى: **﴿قال بل ألقوا فإذا حبالهم وعصيهم يخيل إليه من سحرهم أنها تسعى﴾**. من هذه الآية أخذ نقاد العرب فكرة التخييل. ولذلك، فمصطلحها أقدم في الثقافة العربية من مصطلح المحاكاة الذي يقال في سياق أفكار أرسطو وكتابه "البويطيقا". إن انقلاب العصا حية في يد موسى لم يكن تخييلا، ولم يكن استعارة، وإنما حقيقة: صارت العصا حية. ولم يكن الأمر أمر تخييل واستعارة، كما يفعل الساحر حين يسحر أعين الناس وكما يفعل الشاعر حين يخيل إلى العقل وحين يوهمه. هذا هو الفرق بين الحقيقة والاستعارة في كلام

البلاغـيين. وهـو الفـرق بـين الواقـع وبـين الشـعر. السـاحر والشـاعر عملهما واحد، إنهما يضـربان في أرض واحـدة، أن يُخـيِّلا: أن يسـحرا العقـل: أن يؤثـرا في الإدراك، فـيجعلا الشـيئين اللذيـن لا يجـتمعان بلفـظ واحـد، ولا ينضـويان تحـت تصنيف واحد، يجتمعان وينضـويان. وهـذا هـو الكـذب في تسمية النقاد حين جعلوا أروع الشعر أكذبه. إن كلام عبد القاهـر كلـه في التخيـيل- وهـو الكلام الذي يدفعنا أحيانا إلى الضجر لالتباسه- ينجلي إذا وضـعنا في الاعتـبار آيـة التخيـيل الـتي وردت في الكـتاب الكريم: ﴿فإذا حبالهم وعصيهم يخـيل إلـيه مـن سـحرهم أنهـا تسـعى﴾. وهـذا يـدل على أن القدماء كانوا يشتغلون على خلفيات غائبة عنا نحن اليوم حين نقرؤهم.

ولكـن أمـر الإدراك الإنسـاني بأسـره إنمـا هـو راجـع إلى هـذا: إدخـال مالـيس في التصـنيف مـنه. ولـولا ذلك لظل كل شيء على الثبات. وهي حقا رغبة إنسانية متأصلة في الـنفس، أعـني الرغـبة في أن يثبت كل شيء على حال واحدة باقية. ولكن لا ثبات لشيء في الحـياة أو في العقـل: مـا يلـتقي الـيوم أو السـاعة أو هـذه الـلحظة مـن أمـرين مُدْرَكَـيْن يخالهمـا الذهـن شـيئا واحـدا ينفصـلان بعـد هنـيهة ويجتمع أحدهما مع سواه في تصنيف آخـر: العقـل الإنسـاني في إدراكـه لا يكف عن ذلك ولا يتوقف عنه، بل ذلك هو نشاطه، وتلك وظيفته.

أدبنا العربي والكتابة الساخرة(*)

لم تحظ السخرية في تناول نقادنا بما كان يجب لها من درس. وأحيانا لا تراها تعني لديهم غير أنها مرادف للتهكم أو الاستهزاء. غير أن لها في الدرس النقدي عند الغربيين مكانة أخرى، ولها في درس أدبهم تاريخ طويل. استعملت في زمن أفلاطون وأرسطو لوصف الأساليب التعبيرية المراوغة كالذم بأسلوب المدح أو المدح بأسلوب الذم. ومن ثم كان ينظر إليها باعتبارها ضربا من البلاغة وألوان المجاز. وعرفت الكوميديا الإغريقية عندهم شخصيتين على طرفي نقيض. الأولى شخصية الساخر أو الإيرون eiron الذي يتظاهر بأنه أقل ذكاءً مما هو عليه في الحقيقة ويتطامن في كلامه ويظهر الخضوع والاستسلام أمام الشخصية الأخرىalazon التي كانت تتسم بالغرور والتبجح والغباء وخداع النفس في الوقت نفسه. ولكنه كان ينتصر عليها آخر الأمر. ومن الكلمة التي تدل الشخصية الأولى في اليونانية جاءت كلمة السخرية في اللغات الأوروبية. وقد بقيت السخرية تعني التظاهر أو التباين بين الواقع وبين ما يقال. بل أصبحت مرادفة للتظاهر بوجه عام وإن لم يكن لذلك شأن بالسخرية. ومن هنا جاء ما يسمى السخرية السقراطية التي تظهر شيئا وتبطن خلافه.

وقد ميز النقاد بين ضربين من السخرية: هذه السخرية التي يطلقون عليها السخرية اللفظية التي ترجع إلى كونها أسلوبا بلاغيا، والسخرية التي صار لها في استعمالات الرومانطيقيين معنى آخر، ومن ثم سميت السخرية الرومانطيقية. الأولى

(*) كتب هذا المقال لجريدة الندوة، إجابة عن أسئلة يمكن للقارئ أن يتبينها.

يقصدها المرء قصدا والأخرى إنما يلحظها فيما يقع أمامه من أحداث، كأن يرى مثلا حصانا فارها ويجد إلى جواره حماراً هزيلا. التناقض: هذا ما آل إليه معنى السخرية. ثم صار ينظر إلى التناقض القائم بين الإنسان بآماله وتطلعاته وبين ما يقع له في حياته من حظ معاكس، على أنه سخرية، فشاعت تعبيرات مثل سخرية الحياة ، سخرية المصير، سخرية الأقدار إلخ. والفرق بين السخرية الأولى والسخرية الثانية يقع الإنسان فيه بين أن يكون "سُخَرة" بفتح الخاء، أي ساخرا، أو أن يكون "سُخْرة"، بتسكينها، أي هدفا للسخرية. ولو نظرنا إلى فن التراجيديا، أو ما يسمى المأساة، لوجدنا البطل ينتقل من شموخ المجد إلى النقيض: إلى السقوط من عليائه. هذه سخرية تتحرك إليها الدراما، لأنها تمضي إلى خلاف ما يستحقه البطل وما نتوقعه له.

ونقول في كلمة مجملة: إن السخرية لم يكن يُنظر إليها قبل القرن الثامن عشر أكثر من كونها حيلة بلاغية كغيرها من حيل البلاغة، بل كان ينظر إليها على أنها دونها جميعا في الأهمية. ولكن ما إن أشرف القرن الثامن عشر على نهايته حتى صارت مفهوما هيجليا جوهريا له ضرورته، بل صارت مرادفا للرومانطيقية نفسها على ما يذهب النقاد. وفي القرن العشرين أصبحت طابعا مميزا للأدب بوصفه أدبا، أو على الأقل صارت علامة الأدب الجيد عند أصحاب "النقد الجديد" الذين ساد اتجاههم النقدي حقبة غير قصيرة من القرن العشرين.

أما عن مسألة الضوابط التي تلزم الأديب الساخر، فهي- إذا جاز أن نعود للكلام بتلك اللغة التي هجرها النقاد- الموضوعية التامة والبعد عن الأحكام الأخلاقية الصريحة، فيما يذهب الناقد المعروف نورثروب فراي Northrop Frye، أي يكتب وكأنه لا يستنكف شيئا ولا يستهجنه أو يدعو إلى خلافه، ولكن كأنه معنيٌّ لا غير بتصوير الواقع. ومن ثم فالفن الساخر لا ينطوي على إثارة الشفقة أو الخوف. إنهما إنما

ينعكسان من العمل الفني إلى القارئ. فإذا نظرنا إلى السخرية بهذا المعنى وجدنا موقف الشاعر الساخر مثلا يتمثل في محاولته إيجاد شكل تعبيري هادئ لا شوب للعاطفة فيه، وفي كونه حريصا على ألا يكون في كلامه عنصر من عناصر التوكيد على شيء. لأ ن التوكيد يشير إلى موقف الكاتب، وأنه إنما يريد أن يدعو إليه. لقد ولدت السخرية من رحم المحاكاة. هذا رأي فراي. فهي تأخذ الحياة على نحو ما تجدها. الكاتب الساخر يكتب من غير أن يكون غرضه استخراج درس أخلاقي من كلامه. لا غرض له غير ما يخوض فيه. ولذلك كانت السخرية فنا يقوم على درجة عالية من اللطافة والامتراس.

هذه هي السخرية الحق عند فراي. ولذلك نراه يفرق بين السخرية والهجاء. فبعض الساخرين الذي يرومون بسخريتهم درسا أخلاقيا مثل فولتير، وسويفت، وبتلر، وأورويل، هم في الحقيقة عنده هجاءون- أعني من أصحاب الهجاء الاجتماعي. السخرية الحق شيء والهجاء الحق كذلك شيء آخر. ولكن ليس معنى ذلك أن الهجاء، أو الكوميديا أو حتى التراجيديا تخلو من صور السخرية. إن فراي هنا، وربما يخالفه في هذه المسألة غيره من النقاد، يرى أن القصيدة الغنائية جنس أدبي يدير فيه الشاعر ظهره نحو الجمهور. بمعنى أنه يظهر وكأن لا رغبة عنده في دفع الجمهور نحو موقف أو استثارة عاطفته نحو شيء.

وأترك القارئ أخيرا مع هذه القطعة الساخرة لشيخ كتاب السخرية في أدبنا الحديث. يقول المازني-رحمه الله- في خاتمة كتابه ذي العنوان الساخر أيضا "حصاد الهشيم": جمعت فيما مضى نقدي لشعر حافظ وطبعته ونشرته (في كتاب) وبعت منه عددا ليس بالقليل، ثم أخذ الشراة يبطئون على. فضقت ذرعا بما بقي من نسخه، فحملتها إلى بقّال (بائع الأغذية) رومي اشتراها مني بالأقة. وعزيت نفسي عن ذلك بقولي لها: إن جبن الرومي وزيتونه أحق بهذا النقد. ثم مضت عشرة أعوام وبعض

عام... وجاءني صديق يعودني، وكنت مريضا وأطلعني على صحيفة ينشر فيها بعضهم نقدا لشعر حافظ. وأكثره مسروق من نقدي وسألني الصديق أأنت الكاتب؟ قلت كلا. قال: إذن، فهي سرقة يحسن التنبيه إليها. وألح في ذلك. فقلت له: اسمع. زعموا أن لصا تسلل إلى بيت فألفاه أفرغ من فؤاد أم موسى. وعز عليه أن ينقلب صفر اليدين، أو كما يقول العرب: ... خالي الوفاض بادي الإنفاض، فواصل البحث وهو مغيظ محنق، فما راعه إلا رجل في بعض الغرف مختبئ في ركن ووجهه إلى الحائط. فلما ثابت إليه نفسه بعد الدهشة قال لعله لص مثلي وضحك. ودنا منه فلم يتحرك، فوضع يده على كتفه في رفق وسأله: من أنت يا هذا، وماذا تصنع هنا؟ فاستدار الرجل وقال ووجهه إلى الأرض: أنا صاحب البيت...وقد شعرت بدخولك وأدركت غرضك فتواريت منك خجلا. وأنا يا صديقي كصاحب هذا البيت العاري، أستحي أن أنبه إلى سطو صاحبنا المتلصص على نقدي، مخافة أن ينتبه الناس إلى ما أرجو مخلصا أن يكونوا قد نسوه من أني أنا كاتب هذا الهراء القديم.

إن المازني هنا وهذا شأنه دائما في كتاباته يسعى إلى التهوين من شأن نفسه. وهذا ما يقوله نورثروب فراي في كتابه: تشريح النقد من أن الكاتب الساخر قد ينتقص من قدر نفسه، فيتظاهر بالجهل وعدم المعرفة، بل يتظاهر بأن كلامه لا يجري مجرى السخرية. وهذا نفسه ما أشرنا إليه عند كلامنا عما يسمى السخرية السقراطية.

هل القافية خطاب مرحلي؟(*)

القافية من العناصر الأساسية في الشعر، وهي جزء من التحدي الذي يضعه الفن أمام من يرتاد آفاقه. والشعر كصعود الجبال ينطوي على مخاطر يكافأ عليها بمثل ما يكافأ به كل من يرتاد مغامرة غير مسبوقة من متعة لا نظير لها يجدها المغامر في نفسه، وإعجاب لا حد له يجده في نفوس الآخرين. نحن نعجب بمن يمشي على الحبال الممدودة في الفضاء ولا نلتفت لمن يمشي على الأرض المستوية. والشعر المقفى أكثر تحديا للشاعر مما لا قافية له من الشعر. بعضهم ضحى بالقافية في سبيل أن يكون أكثر قدرة على القول، فكانت النتيجة شعرا قليلا، وثرثرة كثيرة ولغوا باطلا في الأكثر الأعم. وفي المقابل قد نرى من يضحي بالشعر من أجل القافية، فتكون النتيجة كلاما منظوما لا يقلّ ابتذالا. المعادلة الصعبة في اجتماع الأمرين معا. وهو ما كان العرب القدماء يحرصون عليه، بل كانوا يعاقبون أبناءهم إن أرادوا أن يقولوا الشعر قبل استيفاء أسبابه وتحصيل ملكته، كما نرى في قصة زهير بن أبي سُلمى وابنه كعب.

والقافية عنصر جوهري في عقد الوشائج بين الكلمات. والشعر إنما يُكتب بالكلمات، لا بالأفكار. فإذا تراجعت الكلمة وزحفت الفكرة، تراجع الشعر. وهذا ما أشار إليه شاعر الفرنسية الكبير، مالارميه Malarme في كلامه إلى صديقه الرسام الشهير ديجا Degas. وكان هذا ممن يكتب الشعر كذلك بالإضافة إلى موهبته في الفن. كان ديجا يقول لصديقه شاكيا: لست أدري لم لا تواتيني القصائد، وإن جوانحي لتفيض بجيّد

(*) كتبت لجريدة الرياض إجابة عن السؤال الظاهر في عنوان المقال.

الأفكار؟! فيرد عليه الآخر: ولكن يا صديقي العزيز ديجا، الشعر لا يكتب بالأفكار، بل بالكلمات. وهذا ما أشار إليه من قبله بالزمان الأطول أديب العربية وعالمها الأشهر أبوعثمان عمرو بن بحر الجاحظ، حين ألح على تقدم الألفاظ على المعاني.

واللغات الإنسانية تتفاوت فيما بينها في علاقتها بالقوافي؛ فاللغة الإنجليزية هجر شعراؤها القافية، لأنها كما يقول علماؤها أنفسهم لا تتناسب مع القافية. ونستطيع أن نقول نحن بعبارة أخرى إنها لم "تصمم" بحيث تأتي موافقة لها. ومع ذلك يُؤْثَر عن بعض شعرائها (الشاعر الأمريكي روبرت فروست Frost) قوله: شعر بغير قافية كلعبة تنس لا تنصب لها شبكة. وفي المقابل، نجد اللغة العربية هي اللغة التي صمِّمت على القافية، كما صممت على الأوزان. ووصفها باللغة الشاعرة، وهو عنوان بعض مؤلفات الأستاذ العقاد، صحيح مائة في المائة. ومعنى هذا القول أن اللغة العربية في أوزانها الصرفية التي تخضع لها الألفاظ وتراكيبها النحوية موافقة للشعر تمام الموافقة. وتفسير ذلك أن هذه اللغة هي في الأساس مُنْتَج شعري، بمعنى أن الشعراء هم الذين صنعوها، وذلك عبر حقب طويلة من الزمان (لا ندري عنها شيئا، للأسف الشديد!). هي لغة صنعها الشعر جملة وتفصيلا: انظر إلى الأمثال التي تمتلئ بها لغتنا، ستجدها في الأصل أشعارا أو أجزاء من الأشعار. ذلك أن العرب كانوا يستعملون الشعر في شتى شئونهم، وندر فيهم من لم يقل الشعر ولو مرة في حياته. من أجل ذلك كنا نرى القافية ملمحا أصيلا من ملامح الشعر العربي. وهي تلبية لحاجات شعورية، كما أنها نظام تراثي كذلك.

ترنيمة الجوع والأمومة

قراءة في المصادر الأولى لديوان خبز عشتار لنذير العظمة

لم يزد ديوان "خبز عشتار" لنذير العظمة - إذا حاكمناه بما اعتدنا من مقاييس النقد الأدبي- عن كونه محاولة لاستجلاب الأسطورة البابلية القديمة وإعادة نظمها من جديد، تلك الأسطورة التي طغت على كل المعاني في ديوانه حتى كانت كالقيد الذي لم يقدر أن يخرج منه. الديوان ليس إلا إحياء لكلام قديم وصياغة للأسطورة بألفاظ تجتمع في وزن شعري ليس غير.

وعشتار في التراث القديم إلهة الخصب: مصدر الماء والخبز؛ فثدياها هما الحنطة والماء. أو إذا مضينا بالتعبير قليلا، قلنا: الأبيضان هما الأبيضان. فالأبيضان ثدياها هما الأبيضان الدقيق والماء.

وقد أخذ نذير هذه الفكرة عن الخبز والماء في الأسطورة، وأراد أن يستدعي صورة تراثية أخرى للماء تتمثل في ينبوع الخضر، ربما لما يثيره ذكر الخضر من الخضرة التي هي قرين الخصب، فكأن الخضر صورة أخرى لعشتار. والخضر وعشتار معا هما الذكر والأنثى، فكأن في ذلك تزويجا للحكمة والجمال، أو العقل والجسد:

إن للخضر ينبوعه ولعشتار قربانها،

فاحي بالماء وانعم بخبز الحياة

وفي موضع آخر من الديوان يجعل الجمال عشبا وماء:

لها لا أسمي الجمال الذي يجعل النفس ماء وعشبا

وكل ذلك كلام قديم معروف.

والجوع من المفردات اللغوية الملازمة لقصائد نذير. يظهر في قصيدته التي سمى باسمها الديوان، حيث يقول:

آه من قمحة أصبحت حلما، بينما عانقت نطفة الأرض

باغتها الموت في مهدها والجياع يغنون في حلمهم للسنابل

وحيث يقول:

آه ياخبز عشتار ...مذ شكلتك العصافير غيمة

تمطر الجائعين

وفي قصيدته عروس الينابيع:

طيورا جياعا على بيدر

وفي قصائده الأخرى، حيث يقول:

...صدرك بيدر وأنا عصافير جياع

وفي قصيدة:

جاعت وجعت وكم لجت مجاعتنا.......................

تقول يا شاعري... لا لن تجوع ....

وفي أخرى:

يضم حنانك جوع الصغار إلخ

ويتضرع الشاعر الذي أشقته سنوات الجوع في المنفى إلى عشتار على نحو ما ظهر في الترنيمات القديمة في التراث البابلي، حيث تضرع الشعراء إلى إلهة السويق والماء لإمداد أوليائها بمدد منهما.

والشعر العربي حافل بهذه الترنيمات. وليس أقرب من ترنيمة الفرزدق إلى عبدالملك

بن مروان في قصيدته المشهورة التي يقول فيها:

وعض زمان يابن مروان لم يدع　　　من المال إلا مسحتا أو مجلف

ولكن الجوع عند نذير جوع إلى الأنثى- بكل ما في حرف الجر "إلى" من لبس: فهو جوع إليها بمعني الاحتياج لها، وهو جوع إليها بمعنى الشكوى لها والضراعة إليها، فهي التي يُشتكَى إليها هذا الجوع. ولذلك قامت مقام الخليفة في قصيدة الفرزدق في توجه الشاعر لها وضراعته إليها. ولكنه يتحول إلى الأنثى التي تكون هي حينئذٍ حاجته، فيجعل شفتيها هما نبع الماء وصدرها بيدر القمح:

سمراء صدرك بيدر وأنا عصافير جياع

شفتاك نبع والعيون على تدفقه شعاع

كل ذك يستجلبه نذير من التراث البابلي القديم. فهي كذلك إلهة الحب والجمال والجنس عند البابليين. ومن هذين المحورين معا ركب معادلته التي تجتمع في جسد عشتار: الجوع والجنس، ووشى بها كل شيء في الديوان ابتداء من العنوان ومرورا بصورة الغلاف. في هذه المعادلة تساوى الرغيف بالثدي؛ فكانت استدارته كاستدارته:

كيف للطين والماء والنار والقمح أن تستدير رغيفا هنا واحدا؟

يستدير كما الثدي في كف عشتار من أجلنا

وقد تقصى الشاعر في تضاعيف قصائده المتباينة هذه الاستدارة في أمثلتها المختلفة، فهي كذلك سر المعادلة التي يتساوى طرفاها اللذان هما الرغيف والشفاه:

يستدير الرغيف على كفها مثلما تستدير الشفاه على قبلة

واستدارة عشتار نفسها حول أوليائها كاستدارة الرغيف:

آه يا جارة الخبز والحب لا ترحلي، واستديري

هنا حولنا كالرغيف!!

كالجنين إذا ما تكور في الحلم شَكْلُ أنامِلِكِ الخيِّرات

ثم الاستدارة بعد ذلك هي الهوس الذي تسلط على الشاعر، فهش له أينما كان: في القمر الذي أشبه قرص العجين:

مثل قرص العجين الذي يستدير لنا قمرا في السماء رغيفا

وهو تشبيه قديم. ولكن الحلم عند نذير مدور، كما ظهر في عنوان قصيدة له سماها: مدور هو الحلم. وهذا ما سميناه هوس الاستدارة؛ فالاستدارة هي الجمال. وهي فكرة قديمة عبر عنها الفلاسفة في اعتبار الدائرة أجمل الأشكال.

تظهر عشتار في كل زاوية من زوايا الديوان. وتتعدد أسماؤها أو ألقابها، ويكون كل اسم عنوان قصيدة، فهي سيدة البروق وعروس الينابيع وسيدة الأرجوان وهي الزهرة إلهة الجمال إلخ. و تتجاوز أسماءها المألوفة إلى أن تظهر- على نحو شبيه بما نرى في شعر ابن الفارض- في أسماء معشوقات الشعراء، كأميمة التي ظهرت في قول النابغة:

كليني لهم يا أميمة ناصب وليل أقاسيه بطيء الكواكب

فقد ظهرت كذلك في قول صاحب الديوان:

ستبقين في عتمة الليل نجمة وللنابغ الفذ أحلى أميمة

بل هي تظهر في الأسماء التي نصادفها في الحياة اليومية للأنثى: هناء، ومها. بل وفي صورة زوجته نفسها، في قصيدته الهزلية التي سماها مها العرب:

طلبت من زوجتي لحما فلم تجب وعللتني بخاروف من الخشـــب

جاعت وجعنا وكم لجت مجاعتنا تستنجد اللحم من شعري ومن كتبي

فهي عشتار أخرى. وقد بشرته بواحتها، وهي واحة الماء والخبز:

تقول: ياشاعري أبشر بواحتنا لا لن تجوع إذا جادت مها العرب

وهنا يستدعي نذيركعادته -عامدا أو غير عامد- ترنيمة أخرى من ترانيم الجوع في

الثقافة الإنسانية، هي ترنيمة الحطيئة المشهورة التي أولها:

وطاوي ثلاث عاصب البطن مرمل ... بتيهاء لم يعرف بها ساكن رسما

فمها العرب هنا تناظر جماعة الحمر الوحشية التي طلعت في قصيدة الحطيئة للأعرابي الذي ألم به ضيف، فلم يجد عنده ما يطعمه به وهو الجائع المرمل من الزاد، حتى لاحت عانة الحمر على غير انتظار، فأرسل فيها سهما أصاب به إحداها.

والذي يلفت النظر في القصتين قصة الشاعر مع عشتار وقصة الأعرابي مع أم أطفاله، هو اجتماع القصتين على فكرة الأمومة التي تتحقق فيهما، فقصة الحطيئة تنتهي حيث يقول:

وبات أبوهم من بشاشته أبا ... لضيفهم والأم من بشرها أما

تنتهي بالأمومة التي تمد الأبناء بالغذاء مذ كانوا عاجزين محتاجين على صدرها. كذلك فعشتار كانوا يلقبونها -كما هو معروف في الأساطير القديمة- بـ"الأم". وأميمة التي ظهرت في شعر النابغة وجعلها الشاعر اسما آخر لعشتار هي تصغير "أم".

والقصيدة التي استجلب فيها نذير هذا الاسم "أميمة" استجلب فيها كذلك ملحمة أخرى من ملاحم الأمومة والجوع، هي القصة التي شاعت في تراثنا العربي عن الأم التي لم تجد لأبنائها طعاما، فطبخت لهم الحجارة تعللهم بذلك ليناموا، كزوجة الشاعر التي عللته من قبل، حين طلب اللحم، بخروف من الخشب:

ستبقين في عتمة الليل نجمة ... وللنابغ الفذ أحلى أميمة

إذا اشتد همه أنت التي ... تدارين في حلك الليل همه

يضم حنانك جوع الصغار ... بوهج الشغاف الذي صار حلمه

إذا زقزق الفرخ حول جناحيك ... ألقمته بسمة بعد بسمة

وقد سمى نذير قصيدته تلك "اللبؤة والجرح"؛ لأنهم كانوا يطلقون على عشتار "لبؤة

الحرب"، وإلهة الحرب. وجعلها نجمة لأن النجمة أو كوكب الزهرة في أساطيرهم هي دائما عشتار.

وإذا كنا قد تبينا في الديوان أمثلة كثيرة لما قد يسمى في لغة النقد الأدبي المعاصر بـ"التناص"، عوضا من تسميات أخرى في النقد القديم، كقصة الأم التي تطعم أبناءها الحُب بدلا من الطعام الذي لا تجده، وقصة الأعرابي في قصيدة الحطيئة، وغير ذلك، فهي كلها نصوص من الثقافة العربية. لكننا نستطيع كذلك أن نتبين نصوصا أخرى تسربت إلى نذير من شعراء الإنجليزية، مثل الشاعر ديلان توماس Dylan Thomas في قصيدته المشهورة: "هذا الخبز الذي أكسره". وليسمح لي القارئ أن أقدم له هذه الترجمة للقصيدة، أقدمها بقليل من التصرف في ترتيب الجمل:

هذا الخبز الذي أكسره كان ذات يوم شجرة حنطة
وهذا النبيذ كان قد انسرب خلال الثمار
على شجرة أجنبية ليست شجرتي
جاء الإنسان نهارا أو الريح ليلا
فهوت المحاصيل، وانكسرت فرحة العنب
في هذا النبيذ ضربت (حرارة) دماء الصيف ذات يوم
في اللحم الذي غطى شجرة الكرم
وفي هذا الخبز كان شجر القمح
يمرح في الريح ذات يوم
جاء الإنسان فانكسرت الشمس وهوت الريح
هذا اللحم الذي أنت تكسره، وهذه الدماء التي أنت لا تفتأ
تجعلها تبعث الأحزان في الشريان

كانا قمحا وعنبا

جاءا من الجذر ذي اللحم والعصارة؛

نبيذي ذاك الذي تشرب، وخبزي ذاك الذي تنهش

وهذه القصيدة إشارة إلى العشاء الأخير للمسيح، وهي الإشارة التي ظهرت على نحو صريح في قول نذير:

تموج السنابل في خطوها وتكر الينابيع

لأنك أنت الحياة التي دمروها

أرفع عطر التحية قبل العشاء الأخير

والنبيذ يظهر مقرونا بإلهة الخصب حين يقول نذير مثلا في قصيدته سيدة الأرجوان:

حلمت بالعناقيد في كرمها

العناقيد في دمها تستحم

فالكرْم والسنابل، أو النبيذ والخبز، هما الحياة التي دمروها. وهي التيمة الأساسية في قصيدة الخبز لديلان توماس.

ومن مظاهر هذا التناص في القصيدة غن وعي أو عن غير وعي، ما يمكن أن نجده بين شعر نذير وشعر السياب من تيمات ومعان مشتركة كثيرة. فالرؤية التي يقدمها السياب مثلا في قصيدته الذائعة "أنشودة المطر" أن المحبوبة بيدها تقرير المصائر ولها تأثير واقع على أحوال الكائنات، يظهر في إيراق أشجار الكروم عند نظرتها إلى تلك الأشجار. يقول في مطلع قصيدته المشار إليها:

عيناك حينما تبسمان تورق الكروم

....

كأنما تنبض في غوريهما النجوم

وهذه النجوم في أبيات السياب هي النجوم التي كان يستطلعها قديما أهل التنجيم ليطّلعوا- بزعمهم- على مصائر الناس والأشياء. وتأثير عيني المحبوبة السحري الذي يؤدي إلى أن تورق الكروم يستدعي إلى الذهن صورة عشتار في التفكير القديم. كذلك فالرؤية التي يقدمها نذير في قصيدة "فنجان مها" مثلا تقوم على أن مفاتيح المصير تجتمع في يد المحبوبة، فهي التي تقرر مصير المحب وتقرأ له قدره!

في قهوتنا حلو مــــر　　　يتركنا جفنا منتبهـا
من صادر فجر مدينتنا　　　ودعاه فجرا مشتبهــا
فلكل قـدر مكتـــــوب　　　فاسأل عنه فنجان مها

مها هي عشتار في التراث الأسطوري القديم التي تقرر مصائر المحبين. ونذير يستعمل اسم مها في مواضع كثيرة من ديوانه للدلالة به على عشتار. فهي هي في قوله:

تشع العروس التي غيبوها
هَناءَ او مها أو أميمة

وهي هي في عنوان قصيدته "مها العرب"، وفي قوله في القصيدة ذاتها:

تقول: **ياشاعري أبشر بواحتنا　　　لا لن تجوع إذا جادت مها العرب**

وأكثر من ذلك ظهورا في شعر نذير، من الصدى المتجاوب بينه وبين السياب، قوله:

عيناك، تسلم عيناك إذا ومضـــا　　　لأن قلبي في غوريهـــما نبضـــا
إني استجرت برب العالمين، بلى　　　قد قدر الحب في أعماقنا وقضى

فعينا المحبوبة اللتان تنبض في غوريهما النجوم في شعر السياب، هما عيناها اللتان ينبض في غوريهما قلب الشاعر! والقدر المقدور والقضاء المقضي به، فكرة ربما قرأها نذير من شعر السياب.

وقد ذكرنا من قبل أنه أراد أن يذهب مذهب ابن الفارض في جعل كل اسم امرأة تيمت محبًّا رمزا على الجمال الأزلي الخالد، حيث يترقى المحب في سلم الجمال من الحسي الظاهر المتمثل في البشر الفاني إلى الجمال الأعلى الذي لا يفنى- على نحو ما صور ذلك أفلاطون في محاورته المائدة (راجع بحثي: ذو الرمة والطابع الميتافيزيقي للشعر، ضمن كتابي: نظرية القارئ). يقول ابن الفارض:

فكل مليح حسنه من جمالهـــــا ... معـار لـه منهـا وكل مليحـــةِ

بها قيس لبنى هام، بل كل عاشق ... كمجنـون ليـلى أو كثـير عـــزة

وفي النشأة الأولى تــــراءت لآدم ... بمظهـر حوّا قبـل حكم الأمومـة

وما برحـت، تبدو وتخفى لعلـة ... على حسب الأوقات في كل حقبـة

ففي مـرة لبنى وأخـرى بثينـــة ... وآونـة تدعـى بعـزة عـــــزت

ولسن سواها، لا ولا كُنَّ غيرهـــا ... ومـا إن لها في حسنها من شريكة

***

وأهم فكرة ينبغي أن يتوقف عندها قارئ ديوان عشتار، إنما هي فكرة الأمومة. فهنا مجال خصب للتحليل النفسي. عشتار هي الأم، وهي النظام التوهمي أو التخيلي Imaginary Order في اصطلاح عالم التحليل النفسي جاك لاكان. وهي الجنة التي انفصل عنها الشاعر أو الأنا ويحلم أبدا بالعودة إليها والالتحام بها.صورة الأم تختفي في قوله مثلا:

قبل أن أغمض جفني

قبل أن يذرف شمعي

آخر الدمع على خد الظلام

املئي بالحب عيني

دثري قلبي ونامي

و"الرغبة" Desire الدفينة في العودة إلى الأم والالتحام بها، نقرؤها في العنّاب، حيث يفصح الشاعر عن رغبته في الدخول إلى اللون والامتزاج به، لأن لون العناب هو الاحمرار وهو لون عشتار أو "الزهرة"، كما نفهم نحن من معرفتنا بتراث الأسطورة :

عنابك الخمري عنابـــي　　　كم قال لا تبطئ على بابـي

وادخل إلى لوني بلا خجل　　　إني صرفت جميع حجابي

وهذه المعاني هي نفس ما نجده في قول نذير:

قالوا حبيبي خمرة العشــاق　　　فشربته ودخلت في الأحداق

والناس لا يدرون أن ترنـــحي　　　صحو وأني جمرة الأشــواق

فتجمعوا مثل الحجارة يرجمون　　　توهجي وتفننوا بوثاقـــي

والبعد الصوفي ظاهر في الأبيات، وهو الأساس الذي صدر عنه الشاعر. لكن تجربة الحب الصوفية برمتها تنزلق بسهولة على أرضية التحليل النفسي. ويضاف إلى ما سبق قول الشاعر الذي استلهم فيه قصة آدم وحواء، فظهرت وربما عن غير قصد مفردات التحليل اللاكاني، كالتشقق والتحطم والشق وشقه إلخ:

لأن آنية الشغاف تحطمت ضاع الشذى

وتجسدت فيها اللذاذة بالجروح وبالشطوب

لا يأمل المكشوف سترا

إلا بعودته إليها

شقا يعانق شقه وتعود روح الحب دائرة تدور كما النجوم

وفي كل هذه الأمثلة الثلاثة نرى شيئا واحد يتكرر مع فكرة الأمومة والامتزاج، هو ذكر العنصر الذي يقضي بالانفصام عن الأم أو الفطام، وهم الحجاب الذين يحولون بين الذات وشقها الآخر والراجمون الذين يردعون عن ذلك، والأفاعي أو الرغبة التي قارنت

تحطم الآنية، فضاعت اللذاذة على الحقيقة التي لا تكون إلا بعودة صاحب الجرح شقا يعانق شقه إلخ. وفي كل ذلك نقرأ ما يسميه لاكان اسم الأب أو النظام الرمزي/الاجتماعي الذي يقضي بهذا التشقق. وهو ظاهر للقارئ على نحو لا يفتقر لإعمال الفكر في الناس الذين تجمعوا مثل الحجارة، ممثلين هذا النظام الاجتماعي الذي يتمثل في المألوف من القوانين التي يكسرها الشاعر ولا يعبأ بها، ويطلب التوهج الذي لا يتواءم معها؛ إذ التوهج حالة تشبه النشوة التي تأتي من الامتزاج وترجع في أساسها إلى ما يطلق عليه أصحاب التحليل النفسي Jouissance.

الغراب الذي يقضي بالغربة التي اشتقت من اسمه أو اشتق اسمه منها ويقضي بالبين والفراق والفطام، على النحو الشائع في التراث العربي القديم، يظهر عند نذير كذلك ممثلا لهذا الجرح:

الغراب هنا فوق قلبي يصيح
كيف لا يستريح
من لَوى البين في خافقي
وأسال الجروح
يا غراب على طلل الروح لا تستكن يا غراب
كي يظل التراب
زنبقا للألم

والقصيدة تشبه أن تكون نواحا كنواح "تموز" زوج عشتار في الأسطورة القديمة الذي يناشد أمه في أغانيه التي تصور عذابه بعشتار أن تردد عليه أناشيد الثكل والنواح، وهو يهيم على وجهه في المروج يتدلى من رقبته المزمار. وهذا الغراب نذير الفراق في التراث القديم لعله هو الذي فرق الطفل عن أمه:

كيف من فرق الأم عن طفلها في الظلام ينام

وهي الأم الوطن الذي نفي عنه- نفاه عنه الأفاعي والراجمون والحكام ممثلو النظام الاجتماعي القاضي بالجرح والغربة:

ربع قرن وأنا منفيّ عنك

أعدو المسافات التي لا تصل إليك

وأنت أبدا في مركز النبض

ترصعين المخيلة بمجرة لا تغيب

وهذا الغراب يأتي صادما الجو العام للعطر والفرح والشعور بالهناءة والنشوة، وهي حينئذٍ نشوة الالتحام، الذي يشيع في الديوان كله:

حلم أنت أم نشوة

أمسكي بيدي وانقليني إلى عالم لا يكون

يا حلاوتك المشتهاة، عالم راحل كالغمام

يعد الأرض بالورود والعشب

فالأرض من فرح وابتسام

لحضور سيدتي البهي...

نفحة من ياسمين الشام

لا يحس الألى صادروا الفجر خطو الورود هنا عند قلبي (قصيدة "خطو الورد")

اسمها مرة ضمة الفل، نفح الزنابق عند العشيات

عربشة الياسمين على بيتنا

كيف أفصل اسم الورود وأنثر قطر الندى

وأكتبه قطرة قطرة وأحجب نبض الحياة التي

تغمر الروح بشلال ضوء. (قصيدة "عروس الينابيع")

يا خيمة من ياسمين فوق روحي عرشـــا
كدوحـة سحريـــة ضاع شذاها وفشـــا

(قصيدة "خيمة من ياسمين")

فحضـور الأم عشـتار حضور الشعر الذي لا يكون إلا حيث ينكسر القانون الاجتماعي وحضـور الـورد واللآلئ والمحـارات والنجوم والعطر والنبع المتدفق، وكلها عناصر الطبيعة الأم التي لا يكون الشعر إلا حيث يكون الذات ملتحما بها:

لحضور سيدتي البهي أقول يا شعر ارتجل، يا ورد كف عن الذبول
لحضورها كل اللآلي استيقظت، كل المحارات استجابت للولادة
والنجوم تفتحت، فالليل عرس من بريق
لحضورها يتقصد العطار أن يجني مواسمه ويجمع طيب الأنسام في شبكاته
لحضور سيدة الضحى دفق كما النبع الزلال.

وأمـا هـذه النشـوة، فكمـا نقـول مـرجعها إلى الإحسـاس الطفولـي القديـم بأن الأم والطفل، أو العالم والذات شيء واحد غير منفصم.

إن عشـتار الأم تظهـر أحـيانا كالحـلم الـذي لا ينال. وهذا بعد آخر كذلك فيها؛ إذ تكـون وهـي العطـوف الحـنون ممتـنعة أبـية كالمسـتحيل. وهـذا ما عبر عنه الصوفية قديما بمقـامي الجمـال والجـلال في المحـبوبة، ويظهران معا في وصفها بالبهاء، فهو جمال وعلو معـا. إن هـذا يظهـر في تعـبير الشاعر على نحو صريح في تعبيره التقريري المباشر في عنوان قصـيدته " أيـتها الممتـنعة الممكـنة". فعشـتار هـي رمـز الشـيء الدانـي الـذي لا ينال أبدا. وقديما عبر الشاعر عن ذلك في قولـه عن الممدوح:

كالبدر أفرط في العلو وضوءه للعصبة السارين جد قريب

كما اجتمع للمحبوبة المقامان معا في كلام الشعراء القدماء، فوصفت في القصيدة الواحدة تارة بالجمال، كقول كعب في قصيدته المشهورة:

وما سعاد غداة البين إذ رحلوا إلا أغن غضيض الطرف مكحول

وتارة بالبعد والجلال، وأنها لا تنال، كقوله:

أرجو وآمل أن تدنو مودتها وما إخال لدينا منك تنويل

وقد تنبه شراح القصيدة القدماء من أصحاب الفهم الصوفي إلى هذه المعاني في القصيدة. (راجع كتابي قصيدة بانت سعاد وتلقيها في التراث العربي)

وعشتار المتنعة على ذلك هي رمز الرغبة بمعناها الاصطلاحي في التحليل النفسي. وهي الرغبة التي لا تتحقق أبدا إلا بالموت. فالموت ضرب من الصيرورة إلى الأم إلى حالة المادة الجامدة- بزعمهم إلى الطبيعة الأم. وقد ظهر ذلك صريحا في قول نذير:

يا ليت خمر الحب تصرعني ليكفنوا روحي بعناب

ففي هذا العناب- كما رأينا من قبل- تسري عشتار ربة الخمر والكروم. وبيت نذير يستدعي بالضرورة قول الشاعر القديم أبي محجن الثقفي:

إذا مت فادفنّي إلى أصل كرمة تروّي عظامي في التراب عروقها

حيث الخمر في كلام أبي محجن ترادف العناب في بيت نذير. وهما معا مرتبطان بموت الشاعر، أو رجوع الذات إلى الأصل الذي انفتقت عنه.

هذا ما أردنا أن نشير إليه من الأصل الصوفي الذي ترجع إليه كتابات نذير الشعرية، وإحياء ذلك في الأسطورة البابلية القديمة.

ولم نتوقف في جميع هذا المقال عند ما قد يظهر على شعره من ضعف في التركيب اللغوي، أو ما قد يقع كذلك عنده من ركاكة في التعبير لم يكن المقصد الشعري إليهما بذاتهما. ولم نتوقف عند الضرورات الشعرية غير المألوفة، كقوله خاروف من الخشب،

وقوله: إذا اشتد همه أنت التي إلخ، أو الزحافات المستكرهة، كالتي في قوله: عيناك تسلم عيناك إذا ومضا، أو الأخطاء اللغوية، مثل ومضا بدل ومضتا في قوله السابق إلخ. كذلك لم نتوقف عند مدى شاعرية الشعر أو تقريريته، وهل الشعر يكتب بالكلمات أو بالأفكار إلخ؛ لأن ذلك لم يكن من غرضنا في هذا المقال. وإنما أردنا قراءة الديوان في ضوء بعض الأفكار الأدبية الذائعة وشيء من المفاهيم النقدية الجديدة وألا نبعد أو نبالغ في التوغل فتكون المشقة عندئذٍ على القارئ.

المحتويـات

الموضـــــوع الصفحة